

جامعة المنيا

مركز البحوث والدراسات الأثرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٤٣٥٨

الترقيم الدولي : (ISSN 2535-2377) (Print)

(ISSN 2535-1400) (Online)

مطابع جامعة المنيا

قواعد وشروط النشر بالمجلة

١- يكون المحتوى حسب التسلسل يبدأ بملخص، الكلمات الدالة، فمقدمة، ثم موضوع البحث، والخاتمة، يليها المراجع، ثم ملاحق الخرائط والأشكال والجداول واللوحات.

٢- يجب في جميع صفحات البحث ترك هامش علوي وسفل (٢,٥سم)، وهوامش جانبية (٢,٥)، ويجب الكتابة بين الهوامش دون مسافات في بداية الفقرات *(Justified)* ..

٣-يكتب باستخدام بنط ١٤ *(Simplified Arabic)* عادي في البحوث باللغة العربية و *(Time New Romans points Plain- 12)* في البحوث باللغة الأجنبية، وتكون المسافة بين الأسطر،*(Single Space)* ، العناوين الثانوية تكتب باستخدام*(Simplified Arabic)* بنط ١٤ ثقيل في حالة البحوث باللغة العربية و *(Time New Romans points, Boldface-12),* في حالة تقديم البحث باللغة الأجنبية مسبوقة بالأرقام العربية .

٤- يجب استخدام مقدار حرف للمسافة بين كلمتين، مع عدم وضع مسافة قبل الفاصلة أو النقطة ومراعاة وضع مقدار حرف للمسافة بعد الفاصلة في الجملة، ووضع مقدار حرفين للمسافة بعد النقطة بين جملتين .كما يجب عدم ترك أسطر فارغة.

٥- لا تنشر البحوث إلا بعد تحكيمها من قبل لجنة تحكيم المجلة .

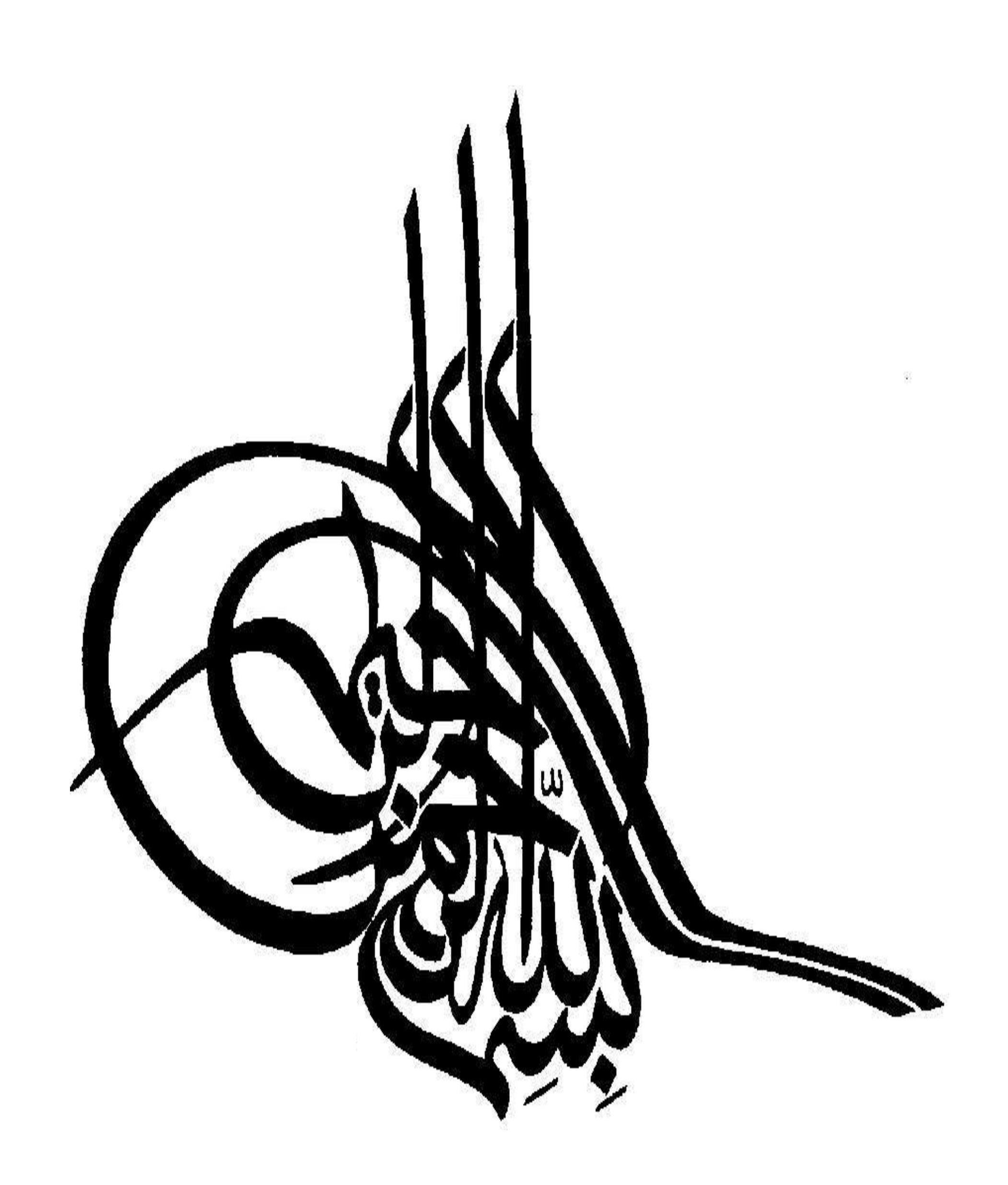
٦- يسلم البحث ورقي مع أسطوانة مدمجة بها نسخةً بصيغة **Word**و نسخة بصيغة **Pdf**.

٧-للمزيد عن قواعد النشر بالمجلة يرجي الاطلاع:

http://www.minia.edu.eg/bohothnew/

٨- ترسل جميع الأبحاث علي البريد الإلكتروني الخاص بالسيد الأستاذ الدكتور/ جمال صفوت سيد حسن المدير التنفيذي للمركز. مدير تحرير المجلة

Email: gamal2013@mu.edu.eg
M: 01200807555
M: 01061872555



الهيئة الإدارية للمجلـــة

هيئة تحرير المجلة

السادة الأساتذة المحكمون لأبحاث العدد التاسع حسب ترتيب الأبحاث

أ.د/ وجدي رمضان محمد	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ منصور النوبي	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي
أ.د/ صدقة موسي علي	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/هدي محمد عبد المقصود	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جلال أحمد أبو بكر	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ محمد رجب سيد	أستاذ الآثار المصرية م بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ سعيد سعد محمد بدر	أستاذ النحت الميداني بكلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية
أ.د/ غادة جلال حامد	أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية
أ.د/ عصام عادل مرسي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جمال صفوت سيد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ محمد حمزه إسماعيل الحداد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ أحمد محمد أمين	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم
أ.د/ محمود مسعود إبراهيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ محمود أحمد درويش	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ شادية الدسوقي عبد العزيز	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ الطيب سيد عباس	أستاذ الآثار المصرية بكلية السياحة والفنادق – جامعة المنيا

فهرس المحتويات

الموقع الجغرافي للعالم السفلي (كور / حيجال) ونظامه في الفكر العراقي القديم من خلال المصادر النصية

د.دينا إبراهيم سليمان
مدرس آثار مصر والشرق الأدنى القديم

مقدمة

لم يكن لأهل بلاد ما بين النهرين اهتماماً بالحياة الآخرى بالمقارنة مع المصريين القدماء، على الرغم من وجود العديد من المصادر المختلفة والوفيرة عن مفاهيم العالم السفلي في بلاد ما بين النهرين القديمة وعادات الدفن والموت. ولكثرة هذه المصادر يمكن القول أن معتقدات بلاد ما بين النهرين تغيرت على مر العصور على الصعيد الإقليمي. وبرغم اختلاف نظرة أهل بلاد النهرين للعالم الآخر عن تلك من مصر القديمة ، إلا أن الثقافتين تشاركتا بعض الأفكار فيما يتعلق بالحياة الأخرى خاصة ما ارتبط بمفهوم استمرارية الحياة الأخري بعد الموت، ومفهوم رحلة الموت إلى العالم السفلي، ومن ضرورة توفير الطعام للمتوفي، وأخيرا دور المعبودات التي تحمي النظام الكوني. غير أن كل ثقافة متميزة في مفاهيمها للعالم السفلي نفسه ولكل ثقافة خصائص مختلفة في الأفكار المشتركة بينهما.

ولعل من بين أهم المصادر النصية من بلاد ما بين النهرين الجديرة بالاهتمام التي تتعلق بمفاهيم العالم السفلي ما ارتبط بما يلي : ١- نزول إنانا إلى العالم السفلي وما يقابلها في الأكدية هبوط عشار إلى العالم السفلي، اسطورة نرجال وإيرشيكجال، اسطورة أور ونمّو، واسطورة جلجامش وإنكيدو والعالم السفلي. (١) ويوجد العديد من المصادر الأدبية التي تتعلق بالعالم السفلي تكاد تكون مختلفة عن بعضها البعض، ولكن في مجملها يمكن التعميم، وان اعتبرت ملحمة جلجامش من أهم المصادر النصية التي تصف تصور العالم السفلي في الفكر العراقي القديم. (٢)

وعلى غرار تصور المصريين القدماء، تصور نصوص بلاد ما بين النهرين المعبودات أو البشر الذين ينزلون إلى العالم السفلي في رحلة ما بعد الموت. وكان الفرق هو أن الرحلة بالنسبة للمصريين كانت بداية لحياة أبدية جديدة للإتحاد مع رع في السماء، ولكن بالنسبة للعراقيين القدماء في بلاد ما بين النهرين كانت الرحلة رحلة ذات اتجاه واحد إلى العالم السفلي لا يتمكن الموتى من العودة منها مرة أخرى. [٣] ولكن هناك عدد قليل من معبودات العراق القديم خالفوا هذة القاعدة أي قاموا بالفعل بالنزول إلى العالم السفلي ولكنهم تمكنوا من العودة مرة خاصة إنليل، ننليل زوجته، وإنانا الذين ذهبوا طوعيًّا إلى العالم السفلي. [٤] نظراً لأن الموتى وحدهم هم الذين يستطيعون النزول إلى العالم السفلي، فإن الإله لا يستطيع النزول من دون أن يموت (على سبيل المثال نزول إنانا إلى العالم السفلي). [٥] وبشكل عام كانت هذه الرحلة شديدة الخطورة، وكان لا بُدَّ أنْ تعْبر إناناَ خلالها سبعة أبوابِ. عند كل باب حارس البوابة. [٦]

وكان السماح فقط للموتى بالدخول ومنع أي شخص من المغادرة. لذلك اضطرت إنانا لخلع الملابس و الحلي من أجل المرور من كل باب. وفي ملحمة جلجامش، كان جلجامش يعبر نهر، الذي لا يمكن عبوره مرة أخرى، والذي تطلب مساعدة من رجل المركب أور سنابي. [٧]

وبإعتبار السماء حكراً على المعبودات التي لا يستطيع الموتى الدخول إليها، فإنها كانت عكس العالم السفلي. ومن الواضح أن من سكان بلاد ما بين النهرين قد ميزوا بين عالم السماء والعالم السفلي [٨]، فالسماء كانت فقط هدفاً، بينما العالم السفلي كان للموتى. [٩] وعكست أسطورة نرجال و إيرشيكجال

سلالم تربط ما بين العالم السفلي والسماء[١٠]. كما أن السومريين قد ميزوا بوضوح بين مملكة الموتى ومملكة الأحياء.[١١]

وعلى الرغم من أن النصوص والمصادر السومرية لا تقدم إجابة مباشرة على الجانب الجغرافي للعالم السفلي ، فإن المفاهيم العامة المتعلقة بموقعه الجغرافي (موضوع البحث) ملحوظة.

يستهدف هذا البحث جوانب من الفكر العراقي القديم وتصوره عن الموقع الجغرافي للعالم السفلي : المداخل التي تؤل إليه ونظمه وقوانينه فأغلب الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع محتواها وصف العالم السفلي وآلهته ووصف نزول إنانا إلى العالم السفلي ولكن لم يتطرق أحد الدارسين إلى الجانب الطبوغرافي للعالم السفلي أي جغرافيته بالنسبة للأرض أو الكون عموماً ووصفه الجغرافي. ومن الدراسات السابقة حول الموضوع وأشارت إلى الجانب الجغرافي رسالة دكتوراه بجامعة تل أبيب وكان معظم مادتها العلمية غير مرتبطة بنقطة البحث الحالي كما أنها تتبعت الموقع الجغرافي كدراسة لغوية من خلال مسميات العالم السفلي التي ذكرت في ترانيم الرثاء للمتوفي من الآلهة وهي تحت عنوان :

Katz, Dina, **The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources.**
Bethseda , Tel Aviv University,1993.

تعريف العالم السفلي وأغراضه في الفكر السومري القديم

العالم الأسفل أو عالم الأموات هو العالم الخاص بالإقامة الأبدية لأرواح الموتى وفق عقائد ما بعد الموت في ديانة بلاد ما بين النهرين القدماء، والواقع أن الإقامة في ذلك العالم لم تكن مقتصرة على أرواح الموتى فقط، وعندما جعلت منه عقائد حضارة وادي الرافدين مكاناً يخدم أكثر من غرض واحد بالإضافة إلى إقامة أرواح الموتى، يمكن إجمالها فيما يلي:

١- كان العالم السفلي مقراً لإقامة آلهة الموت والأمراض وأتباعهما من صغار الآلهة والشياطين الموكلة بتنفيذ أوامرها.[١٢]

٢- اعتبر العالم الأسفل مكاناً تقيم فيه بعض المعبودات التي ذكر موتها في الاساطير الدينية إضافة إلى آلهة أخرى كانت لها صلة بشكل أو بآخر بعالم الأموات, كما كان محلا لاسر الآلهة الرئيسة أسرا مؤقتا في احتفالات المدن بأعياد رأس السنة.[١٣]

٣- كان عالم الاموات بمثابة منفى تبعد إليه المعبودات المخطئة بصورة مؤقتة كما حدث للمعبود (إنليل) الذي قرر مجمع الآلهة طرده الى العالم الأسفل بسبب اغتصابه للإلهة (ننليل).[١٤]

٤- كان ينظر إلى العالم الأسفل على أنه مصدر تأتي منه الشياطيين المؤذية والأشباح أو الأرواح الشريرة، ومن ضمنها أرواح الموتى التي حُرمت من الهدوء والسكينة فيه بسبب عدم دفن أجساد أصحابها أو نبش قبورهم أو بسبب انقطاع القرابيين عنهم فتخرج إلى عالم الأحياء لتنتقم بالحاق الأذى بهم.[١٥]

وكل هذه الوظائف التي تخص العالم السفلي تنم عن الأهمية التي حازها في العقائد الدينية لحضارة العراق القديم.

أسماء العالم السفلي:

تضمنت المصادر النصية من الحضارة العراقية القديمة عدة أسماء للعالم السفلي أشهرها:

القبر "قبرو" Qabru: وهي كلمة أكدية مشابهة لكلمة قبر العربية، وقد استخدمت للدلالة على العالم السفلي إضافة إلى دلالتها على القبر، كذلك الكلمة الأكدية المرادفة لها كماخو (kimahhu) التي كانت تطلق على القبر أيضاً وهي من الأصل السومري كي ماخ (ki. Mah) وتعني حرفياً الأرض العظيمة، وهناك مصطلحان أكديان استعملا أيضاً للدلالة على القبر والعالم في نفس الوقت هما شتو (suttu) وخرو (hurru).[١٦]

"كر- نوكىKUR-NUGI" وتعنى "أرض اللاعودة"، و"كى - كالKI - KAL" وتعنى "الأرض العظيمة" و "إيدموزى EDUMUZI" وتعنى "بيت دموزى"[(١٧)]، و"كى- سد KI - SUD" وتعنى "الأرض البعيدة"، و"كى- باد KI-PAD" وتعنى "الأرض الحصينة"، و"كى- كال دامال KI-GALDAMAL" وتعنى "الأرض الفسيحة"،[(١٨)] هذا فضلاً عن تسميته بـ "كـور KUR"،[(*)] التى تعنى "المكان المقفر"،[(١٩)] وعامة فبالرغم من كل ذلك التعدد الكبير للأسماء التى أطلقها العراقيون القدامى على ذلك العالم، إلا أن التسمية "أرالى ARALI"، هي التى تعنى حرفياً: العالم السفلى[(٢٠)]، وذلك استناداً إلى كونها الأكثر ذكراً بنصوص هؤلاء الأقوام، هذا فضلاً إلى واقعيتها المتميزة عن غيرها من سائر المسميات الخيالية السابقة؛ وذلك يتضح فى تحديدهم من خلالها لموقع هذا العالم بأقصى طبقة سفلية من جوف الأرض[(٢١)]، وهذا يتمشى بشكل دقيق مع واقع الفكر العراقي القديم، الذى قسم الأرض إلى طبقات ثلاث؛ هى "الأرض العليا" التى يسكنها البشر، ثم "الأرض الوسطى" التى يوجد بها ما يعرف سومرياً بـ "أبسو" أى مياه الأعماق، وهى الطبقة التى يحل بها الإله "إنكى" إله المياه العذبة والينابيع، أما الطبقة الأخيرة المعروفة لديهم بـ "الأرض السفلى"، فهى التى يوجد بها العالم السفلى مقر الأرواح. [(٢٢)]

موقع العالم السفلي

وفيما يتصل بموقع العالم السفلي، فقد وجد مفهومان رئيسيان: االتصور الأفقي والتصور الرأسي أو الإدراك الأفقي والإدراك الرأسي.[٢٣] كان التصور الأفقي يعتبر مكان العالم السفلي في الغرب ، بينما كان التصور الرأسي يعتبره تحت الأرض. وفقا لوالتون، كان التصور الأفقي موجودا في الفكر السومري المبكر واستبدل إبان منتصف الألف الثالث قبل الميلاد بواسطة التصور الرأسي.[٢٤]

تقول كاتز بأن التصور الرأسي ليس سومريًا في الأصل، ولكن تم تطويره بناءً على التصور الأفقي السومري، وأصبح الفهم السائد.[٢٥] ومع ذلك كان الموقع الجغرافي للعالم السفلي يعتبر تحت الأرض، وللوصول إلى العالم السفلي ، يجب على المرء أن توافيه المنية.[٢٦]

تميل الباحثة إلى التصور الرأسي لموقع العالم السفلي فهو سومري الأصل على النقيض من كاتز حيث في ملحمة جلجامش يذكر أن الأخير يصل إلى جبلي ماشو التوأمين الذين يقعا على جانبي بوابة مطلع الشمس، حيث تستند ذورتا هذين الجبلين جسم السماء وتنزل أساساتهما إلى العالم السفلي،[٢٧] مزيد من التفسير والشرح للفكرة وذلك فقاً لنص الملحمة اللوحة التاسعة العمود الثاني:[٢٨]

اسم هذا الجبل، هو التو (أمان)
لدى وصو (له) أمام الجبلين التوأمين
اللذين كانا في كل يوم يحرسان مسا (ر الشمس)
و (كانت) قمتاهما (تلامسان) قبة السماء،

بينما كانت قاعدتهما تستقر في العالم السفلي.

ويتضح من خلال سياق النص أن قواعد الأعمدة تستقر في الأسفل بشكل رأسي وذلك لطبيعة العمود حيث يتم بناءه بالطول "رأسياً"، فلم يشاهد عموداً قائماً بالعرض إلا في حالة هدمه مما يدعم التصور الرأسي للعالم السفلي.

كذلك في اسطورة نرجال وايرشيكجال فيما يذكر

في يوما ما، وبينما كانوا على وشك الإعداد لوليمتهم
وجه الآلهة[٢٩] رسولاً
إلى الأخت إيرشيكجال :
"نحن هنا، لا نستطيع النزول حيث أنتِ،
وأنتِ لا تستطيعي الصعود إلينا.[٣٠]"

ومن خلال ذكر مصطلحات النزول والصعود يتضح التصور الرأسي أقرب لموقع العالم السفلي.

تربط كاتز التصور الرأسي إلى هبوط الشمس في العالم السفلي للحكم على الموتى.[٣١] تذكر كاتز أيضا بأن الإشارة إلى الغرب (على سبيل المثال عبارة "البوابة الغربية" في التعويذة البابلية القديمة) فيما يتعلق بالقبر أن لا تنبغي أن تؤخذ حرفيا (أي كمؤشر جغرافي ملموس) ، بل كمجاز أو تعبير مبسط لمدخل العالم السفلي.[٣٢]

قسم سكان بلاد ما بين النهرين القدماء الكون إلى ثلاثة أقسام الأول منها السماء، التي اعتبرت مقراً للآلهة، والثاني الأرض التي يسكن عليها البشر والثالث هو ما يفصل بينهما حيث اعتبروه عالم الما بين وجسدوه بالمعبود إنليل سيد الهواء، وهذا يتشابه مع تصور المصريين القدماء "فالمعبود إنليل بهذا التصور يتشابه مع المعبود المصري شو سيد الهواء الذي يفصل بين جب معبود الأرض ونوت معبودة السماء"، وقد قسمت الأرض بدورها في الفكر العراقي القديم إلى ثلاث طبقات حيث يرد تحديدها في أحد النصوص المسمارية الذي عُثر عليه في مدينة آشور،[٣٣] بأنها الأرض العليا التي يسكن عليها البشر، والأرض الوسطى التي اعتبرت مقام المعبود إنكي "آيا"، والأرض السفلى هي العالم السفلي.[٣٤] وكما هو واضح من هذا التقسيم وما نملكه من اشارات فإن مقام المعبود إنكي فوق سطح العالم السفلي مباشرة مثلما عكسته اشارة في قصة كشكانو كما يلي:

"إن مقام إنكي في إريدو ممتلئ بالمحصول،
هناك حيث يمتد سطح العالم الأسفل توجد غرفة نمو[٣٥]"

بعد ترصد كيفية نشوء الكون والعالم عند السومريين من خلال الآلهة وأجيالها، يمكن تخيل طبيعة هذا الكون وممن يتكون وشكله وأقسامه. حيث يظهر الكون السومري كله طافياً أو سابحاً فوق بحر هيولي من الماء تمثله الإلهة السومرية الأم (نَمو) التي تحيط به من كل الجهات والذي لا نهاية له،[٣٦] في حين كان الكون كرة عملاقة تتكون من الأقسام الآتية :

١- العالم الأعلى (العُلي) وهو الفضاء الذي فوق السماء حيث تسكن الآلهة السماوية فيه.[٣٧]
٢- السماء (آن) وهي سطح صلب على شكل قبة يحيط قرص الأرض الذي تحتها "أما ماذا كان يعتقد أن تكون هذه الكتلة السماوية بالضبط فإنه أمر ما زال غير مؤكد، ومن المحتمل أنها كانت قصديراً وذلك استنتاجاً من حقيقة أن التعبير السومري من القصدير هو معدن السماء.[٣٨]

ويعتقد أن في قمة السماء أو على السماء السابعة هناك ال (آنونا) وهو اسم يعني بالسومرية (بذر الحياة الأميرية) ويشير إلى جموع الآلهة في السماء والأرض ثم أصبح يشير إلى أي مجموعة من الآلهة حتى المحلية منها.[٣٩]

٣- الفضاء (ليل Lil) وهو الفراغ الموجود بين السماء والأرض وكانت كلمة ليل تدل على الظلمة تعني أيضاً الريح، الهواء، النفس، الجو، والروح وتمتاز بقدرتها على الحركة والامتداد[٤٠].

وكان السومريون يعتقدون أن الكواكب والنجوم مكونة من نفس مادة (ليل) أو (الجو) مع تفوقها عليه بالنور والإضاءة، والكواكب في حقيقة الأمر ظهرت من الظلام فهي بناته (وهذا ما يقول به الصابئة أيضاً) وهي من الناحية النسلية بنات الإله إنليل سيد الفضاء.[٤١]

ويبدو أن السومريون حددوا في زمنهم ثلاث طرق أو مسارات في هذا الفضاء، هي (طريق آن، طريق إنليل، طريق إنكي) وتتوزع الكواكب الثلاثة فيها (الزهرة، القمر، الشمس).[٤٢]

٤- الأرض (كي Ki) وهي قرص مدور منبسط يطفو على محيط مائي حوله وأسفله، ويمكن تصنيف هذا المحيط المائي إلى ما يلي:

أ- البحر الأعلى وكان مقصود به البحر الأبيض المتوسط.

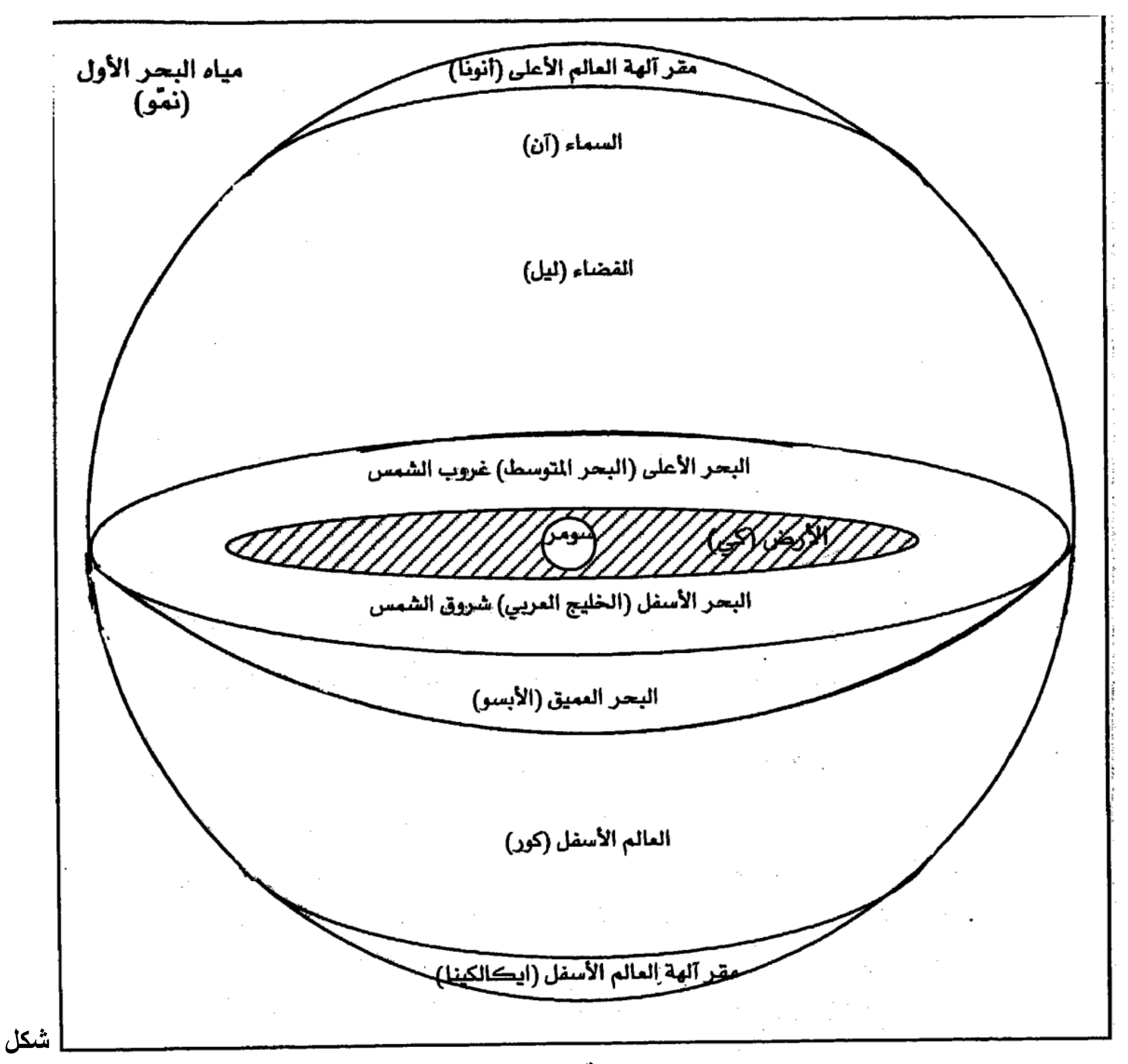
ب- البحر الأسفل وكان مقصوداً به الخليج العربي.

ت- البحر العميق الذي تحت الأرض وهو (أبسو) أي مياه الأعماق التي فيها مسكن الإله (إنكي).[٤٣] وهي مقر الإلهة (نمو) وهذا يعني أن الأرض تحيطها المياه من كل الجهات ما عدا الفضاء الأعلى الذي كان يفصلها عن السماء، وتعيش على الأرض النباتات والحيوانات والإنسان، وكان مركز الأرض في نظر السومريين هو سومر، أما مركز سومر فكان نيبور (نفر) لأنها أقدس مدينة دينية سومرية كونها مدينة إنليل، وكان مركز نفر منطقة اسمها أوزموا والتي تشبه بسرة الأرض حيث أخر منطقة كانت السماء متصلة فيها مع الأرض.[٤٤]

أما سومر فمحاطة من جهاتها الأربع بمدن ودول أخرى فمن الشمال سوبار وهي في شمال وادي الرافدين (آشور حالياً)، ومن الجنوب دلمون (البحرين)، ومن الشرق عيلام (إيران) ومن الغرب أومورو أو أمارتو (الصحراء العراقية السورية حالياً) غرب الفرات.[٤٥]

٥- العالم السفلي (كور أو جيجال) وهو الفضاء الذي يقع تحت الأرض والأبسو، وتعيش فيه آلهة العالم السفلي، ويسمى هذا العالم بأسماء عديدة منها (أرض اللاعودة، الأرض البعيدة، أرض الموتى، أرض الأحزان، القفراء ... إلخ)، يراجع جزء أسماء العالم السفلي من البحث، وهو عالم مظلم تسيطر عليه عائلة إلهية مكونة من نرجال وأرشيكيجال وأبنائهما وأحفادهما من الآلهة، وتسكن أيضاً الشياطيين وهي كائنات سلبية مفزعة، وتسكن أرواح الموتى من البشر.[٤٦]

وهناك للعالم الأسفل مدخل رئيسي مكون من سبعة أبواب تنتهي بنهر العالم الأسفل الذي اسمه (خبر) والذي يؤدي فيما بعد إلى أماكن الموتى ويتوسط قاع العالم الأسفل قصر كبير للإلهين نرجال وأرشيكيجال، وأحياناً يجتمع فيه الأنوناكي[٤٧] (الذين يسمون قضاة العالم الأسفل).[٤٨]



شكل رقم (١)
صورة الكون عند السومريين
نقلاً عن: الماجدي، متون سومر، ٧٩.

إن هذا التصور الميثولوجي للكون يضع الأرض في المركز ويتصورها مثل قرص مسطح (فيه استدارة) يطفو على المياه، اما بالنسبة للسماء فهي عالم مضاء (الشمس نهاراً، والقمر والكواكب ليلاً). والعالم السفلي موضوع البحث فهو مسكن الشياطين والموتى رغم أن الآلهة تسيطر عليه. أما الأرض التي يسكنها البشر فتعد فاصلاً بين عالمين متناقضين الأول علوي إلهي مضاء والثاني مظلم شيطاني، وهي على هذا الأساس تحول دون اختلاطهما، مع العلم أن العالم الأرضي يحتوي أساساً على كائن إلهي شيطاني مزدوج هو الإنسان، جسده سفلي خلق من طين عميق صلصالي ودم شيطاني، وروحه إلهية جاءت من نفخة أو كلمة الإله الخالق إنكي[٤٩]. ومما يدعم أيضاً التصور الرأسي لموقع العالم السفلي.

وعند تتبع مصطلح الجبل "كر" أو كور إحدى مسميات العالم السفلي وهو مصطلح سومري يرادفه بالأكدية (نمو) أو (نومتي) بمعنى المكان القفر[٥٠]، وقد كان لكلمة كر عدة معاني فقد وردت ضمن إشارة موجزة في مقدمة الأسطورة السومرية "جلجامش وإنكيدو والعالم الأسفل" باعتبارها اسم لوحش

خرافي، تروي الأسطورة في تلك المقدمة أن صراعاً حدث بينه وبين المعبود إنكي، وذلك بعد الجزء الخاص بالخليقة مباشرة، مما يمكن الاستنتاج منه بأن ذلك الصراع قد وقع بين الإله والوحش بعد انفصال السماء عن الأرض.

وبالرغم من الغموض الذي يخيم على النص، إلا أنه يمكن معرفة أن إنكي قد شرع بالسفر في سفينته إلى كور، لغرض أو سبب غير معروف ولم يتضح بالنص وهناك أخذ كر يقاتله قتالاً وحشياً بجميع أنواع الأحجار، وهجم على سفينة إنكي من مؤخرها ومقدمها مسلطاً عليها المياه الأولى والتي يسيطر عليها. وعند هذا الحد تنتهي المقدمة القصيرة لينتقل النص إلى رواية جلجامش وإنكيدو والعالم الأسفل.٥١

كما أنها توجد في العديد من النصوص الكتابية لتعني البلاد الأجنبية، إلا أن المعنى الذي يعتقد أن له علاقة بإطلاقه على العالم السفلي وهو الجبل، يرجح نائل حنون أن يكون السبب في هذه العلاقة عائداً إلى احدى الأساطير السومرية عن الإله نينورتا،٥٢ حيث تأتي الاشارة إلى كر في بداية الأسطورة باعتباره مقاماً لشيطان المرض والحمى "أساك" وتروي الأسطورة أن الإله نينورتا شن الحرب على هذا الشيطان وتمكن من قتله، الأمر الذي أدى إلى حدوث سلسلة من الكوارث على بلاد سومر، حيث من المياه الأولى الموجودة في كر صعدت إلى الأرض ومنعت المياه العذبة من الوصول إلى الحقول والبساتين، وفي أخر الأمر كوم الإله نينورتا الأحجار على كر، وجعلها بهيئة سور عظيم يحمي بلاد سومر، فصعدت هذه الأحجار المياه القوية، ثم قام الإله بجمع المياه الأولى التي غمرت البلاد وحصرها في دجلة، التي أصبحت الآن قادرة على ري الحقول.٥٣

وتكريماً للمعبودة نينخورسنج "سيدة الجبل"، فقد حمى المعبود نينورتا السد الذي قامت ببناءه نينخورسنج وهذا السد يترادف مع كر في المعنى كذلك اسم نينخورسنج يعني سيدة الجبل، ومن هنا على الأرجح أن المطابقة بين الجبل والعالم السفلي بدايتها مما فعله نينورتا، من تكديس الأحجار وإطلاقه اسم الجبل عليها، إذ أن هذا الركام من الأحجار (الجبل) كان يحجز العالم السفلي "كور" عن عالم الأحياء (على سطح الأرض)، وبالتالي فهو يشكل بطريقة ما مدخلاً إلى العالم السفلي بالإضافة إلى مطابقته له، وهذا ما يتضح من الاشارات المتوفرة في النصوص الكتابية والتي تدور حول أسر بعض الآلهة، مثل الإله مردوخ في الجبل ثم عودته إلى الحياه منه حيث كان الإله مردوخ يؤسر سنوياً لفترة من الزمن في العالم السفلي أو كما تأتي الإشارة إليه باسم جبل خرشانو٥٤ ، كذلك ما مثل على مشاهد الأختام الاسطوانية، والتي تصور خروج الإله الأسير من الجبل الذي يطابق العالم السفلي (انظر شكل رقم ٢).




شكل رقم (٢)
خروج مردوك من الجبل على ختم أسطواني من حجر السربنتين
نقلاً عن Collon. Dominique, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals II, Akkadian- Post Akkadian –Ur III, British Museum, 1985, PLATE XXV, 172, 89110

يعتبر القبر في نظر المصري القديم المدخل إلى عالم الموتى. واعتبرت الجبال أيضا مدخل العالم السفلي. يصنف والتون القبر على أنه جزء من العالم السفلي في الفكر العراقي القديم، بينما تعتبره كاتز مجرد مدخل وليس جزءً من العالم السفلي[٥٥]، وتتفق الباحثة مع كاتز في كون القبر مدخل للعالم السفلي بدليل أن جميع القبور كانت مداخل مختلفة إلى العالم السفلي. ومن ناحية أخرى ، اعتبرت بعض المصادر الأخرى الغرب مدخلاً للعالم السفلي، حيث تغرب الشمس ، وهو المدخل المشترك للعالم السفلي في العقيدتين المصرية القديمة والعراقية القديمة.[٥٦]

كانت عادات الدفن مهمة في العراق القديم بقدر ما كانت مهمة في مصر القديمة. بدون عادات الدفن المناسبة ، اعتقد المصريون العراقيون القدماء أن المتوفى سيعيش مثل الفقير أو المتسول في العالم السفلي. وفقًا لملحمة جلجامش، فإن حياة أولئك الذين يعيشون في العالم السفلي تحددت أيضًا بعوامل أخرى. حيث كان لدى منطقة ما بين النهرين القديمة أنثروبولوجيا مزدوجة في فهم الكيانين الجسد والروح. فقد افترضوا أن الكيانين (الجسد والروح) يتحولان إلى كيان واحد مجزأ (الروح فقط) عند الموت ؛ الجسد بعد الموت ، لكن الروح تبقى.[٥٧] بالنسبة لأهل ما بين النهرين القدماء، الروح هي كيان مادي أكادي. على الرغم من أن الروح غير مرئية، إلا أنها ملموسة مثل الرياح[٥٨]. كما يعتقد المؤرخون أن البشر خلقوا بالطين ودماء الإلهة تيامات المقتولة على يد المعبود مردوخ ، وعند الموت عندما ينفصلون عن اللحم (الطين) يصبح الإنسان "شبحا".

وأسباب الوفاة حاسمة في تحديد كيفية الحياة في العالم السفلي. و يعتقد المؤرخون أن الموتى يأكلون الغبار إلا إذا كان أحفادهم الأحياء يقدمون لهم الطعام والشراب في قبورهم.[٥٩] كان الفرق بين هذه الممارسة بالنسبة للمصريين وسكان ما بين النهرين مسألة تحفيز. على النقيض من المصريين يعتقد سكان ما بين النهرين أن الموتى في شكل أشباح الآن، سيعودون من العالم السفلي لإيذاء أسرهم إذا لم يتم القيام بالطقوس المناسبة. وعلى هذا فقد كان الدافع وراء طقوس الجنازة هو القلق من عودة الموتى ، وكان القصد من طقوس الحداد والدفن وضع الموتى بحزم في بعد آخر (العالم السفلي) ومنع عودتهم إلى أرض الأحياء لعدم الإذاء[٦٠]، وفقاً لنص أسطورة "إيرشيكجال ونرجال" (عمود٥ ، سطر١٤) عندما هددت بعودة الأموات للأرض الأحياء في حالة لم تتسلم نرجال الذي لم يحترم وزيرها نمتار قبل أن يصبح زوجها وحاكم العالم السفلي كما يذكر:

فعملاً بسلطات العالم السفلي! الأرض – الكبرى
سوف أجعل الأموات يصعدون لالتهام الأحياء
وسووف يفوق الأموات الأحياء بعددهم ![٦١]

وكان هذا التهديد قد تلفظت به عشتار من قبل في اسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلي النص الأكادي عندما وصلت لبوابة العالم السفلي ورغبت بالدخول كما يذكر النص:

لدى وصولها إلى بوابة بلد – اللاعودة
وجهت إلى حارس الباب هذه الكلمات:
"أيها البواب" إفتح بابك !
افتح الباب كي أدخل، أنا التي أكلمك!
إذا لم تدعني أدخل،
سوف أدفع الباب، حتى كسر المزاليج،
وسوف أزعزع منه القوائم، حتى تحطيم المصراعين،
وأجعل الأموات يصعدون
فيلتهمون الأحياء،
إلى درجة يصبح معها عدد الأموات

يفوق عدد الأحياء! [٦٢]

واللوح الطيني شكل (رقم ٣) المكتوب باللغه الاكاديه الذي تم العثور عليه في مكتبه آشوربانيبال الشهيره وآشوربانيبال هو آخر ملك للإمبراطورية الآشورية الحديثة (٦٦٩ – ٦٤٠ ق.م) والذي يحوي قصه نزول الالهه عشتار الى العالم السفلي حيث تصف الالهه عشتار ذلك العالم :[٦٣]
المكان الذي يدخلون له لا رجعه منه, إلى الطريق الذي لا نهايه فيه للرحلة، إلى المنزل الذي حين يدخلون اليه سيُحرمون من الضوء، إذ أن التراب سيكون قوتهم و الطين طعامهم[٦٤]***.***

ومن خلال وصف المعبودة عشتار يتضح أن مكان العالم السفلي لا نهاية فيه مظلم وكئيب، وعلى مايبدو أنه في مكان عكس المكان المضئ وهو السماء أو في الجهة المقابلة له (أسفل الأرض والمياه الجوفية.



شكل رقم (٣)
اللوح الطيني: نزول عشار إلى السفلي
نقلاً عن.Jacobsen.. Th,"Death in Mesopotamia," in Alster, 1980, 23

أما بالنسبة لمداخل العالم الأسفل فيمكن تحديدها وفقاً لما هو متوفر من معلومات على النحو التالي :

١- القبر، حيث اعتقد سكان العراق القديم بأنه يمثل مدخلاً للعالم الأسفل ويفضي إلى داخله، ومن هنا تتمثل أهمية دفن جسد الميت لضمان وصول روحه إلى العالم الأسفل وإلا فإنها تكون عرضة للقلق والأذى فيما إذا حُرم جسده من الدفن وذلك للمشقة التي تعترض وصولها إلى عالم الأموات.
٢- وهناك مدخل آخر للعالم الأسفل يقع في الجهة الغربية البعيدة من الأرض حيث مغيب الشمس، وهذا ما يتضح من احدى التعاويذ التي تتعلق بطرد الأرواح الشريرة

" ياشمس ! إن الشبح المرعب الذي جثم على ظهري منذ عدة أيام لا يرخي قبضته عني، إنه يلاحقني طوال النهار ويرعبني طوال الليل، إن اضطهاده لي مستمر بلا انقطاع، لقد جعل شعر رأسي يقف على نهايته، إنه يهاجم جبهتي ويجعل وجهي متقداً، لقد جفف ريقي وأيبس لحمي وأنهك جسدي كله. فسواء كان شبحاً لواحد من أقاربي أم كان شبح رجل مات ميتة قاسية أم كان شبحاً تائهاً، فأنا أتضرع اليك ياشمس أن تخلصني منه لقد هيات ما يحتاجه : ثياباً للبسه وصندلاً لقدمه وحزاماً جلدياً لعورته وقرابة لشرابه واعددت شعير لرحلته، دعه يذهب هناك، حيث مغيب الشمس ليودع إلى نيدو رئيس حجاب العالم الأسفل وعسى نيدو أن يشدد قبضته عليه، وعسى مفتاحه أن يغلق القفل عليه" (٦٥)

ومن المحتمل أن يكون هذا المدخل قد كان لدخول الآلهة مثل تموز وعشتار عند نزولها للعالم الأسفل(٦٦)

٣- هناك بوابات خاصة تفضي إلى العالم الأسفل في بعض المدن المهمة في بلاد وادي الرافدين مثل البوابة الموجودة في الوركاء، والتي يرجح أن إنكيدو قد دخل منها إلى العالم الأسفل ليأتي بال "بكو" وال "مكو" اللذين فقدهما جلجامش ، كما ورد باللوح الثاني عشر من ملحمة جلجامش٦٧.

٤- وهناك إمكانية العبور من وإلى العالم الأسفل بواسطة أي حفرة عميقة في الأرض، وذلك وفقاً لما حدث حين طلب المعبود آيا "إنكي" من المعبود نرجال بعد تضرع جلجامش له، أن يفتح ثغرة في العالم الأسفل لتنفذ منها روح إنكيدو(٦٨)، وذلك طبقاً لما ورد باللوح الثانى عشرة من ملحمة جلجامش:

افتح فتحة الآن بالعالم السفلى،
اخرج روح أنكيدو من العالم السفلى،
فتح تلك الفتحة بالعالم السفلى،
وخرجت روح أنكيدو خارج العالم السفلى،

وقد كان هناك اشارات عديدة في كتابات الملوك عن وصول أسس القصور والمعابد التي شيدوها إلى صدر العالم الأسفل (irat kigalli)، وذلك للمبالغة في وصف عمق أسس القصور والمعابد وذلك مثل ما ورد في أحد نصوص الملك سرجون حيث يذكر :

"أقام اسسه (معبد اي- انا) في صدر العالم الأسفل كالجبل(٦٩)"

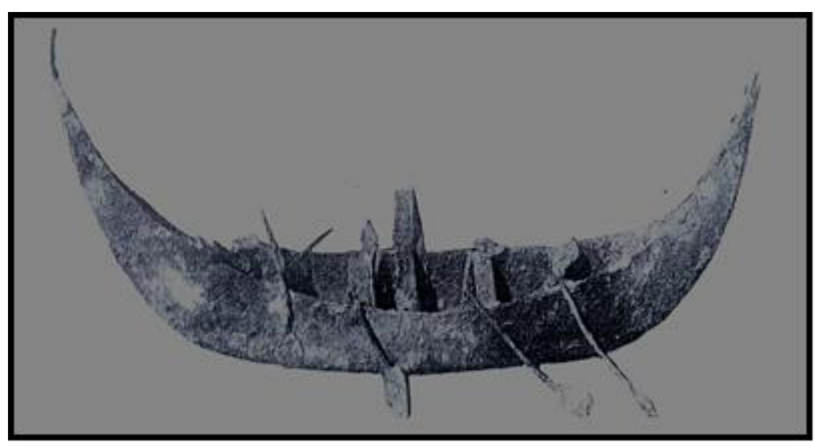
وبالرغم من أن هذه الاشارات تعتبر دليل على رسوخ أسس البناء إلا أنها تحمل في طيأتها صورة واضحة عن عمق العالم الأسفل.

كان المعتقد عند سكان العراق القديم أن هناك سلماً خاصاً يوصل بين العالم الأسفل والسماء وتستخدمه الآلهة عند نزولها أو صعودها إلى السماء من العالم السفلي أو العكس، وقد وردت اشارة عن هذا السلم في **اسطورة نرجال وإرشيكيجال** . خلال حديث ملكة العالم السفلى الالهة أريشكيجال إلى وزيرها نمتار، بأن يصعد من العالم السفلى إلى السماء عبر سلم، وقد جاء ذلك فيما يذكر النص(٧٠):

أَسْمَعَتْ أريشكيجال صوتها وقالت موجهة،
كلماتها لوزيرها نمتار:
يا وزيرى نمتار، سأرسلك إلى سماء والدنا آنو،
تسلَّق يا نمتار سُلم السماء ،

وعلى أي حال فكل تلك المداخل السابقة تؤل بالأرواح إلى العالم السفلى، الذى تخيله العراقيون القداماء على أنه عالم حصين يتقدمه نهر(*)، يحيط بأسوار سبعة منيعة،(٧١) كان على الأرواح اجتياز هذا، وذلك بداية من النهر المعروف سومرياً بـ"أو-لو-رو-كو IO - LU - RU -GU"، وهى تسمية تعنى

"نهر العبور البشرى"،[٧٢] بينما أطلق عليه الأكديون - فيما بعد - اسم "حبرون"، وذكروا بأنه يوجد ملاح يقوم بـنقل الأرواح عبر هذا النهر إلى العالم السفلى، وإن كانت المصادر النصية الأدبية العراقية القديمة لم تشير إلى اسم هذا الملاح، المعروف أكدياً بـ "خمط تبال"، وهى تسمية تعنى: "احمل على عجل"، وصوره على هيئة مخلوق له أربع أرجل وأربع أيد، ووجه يشبه طائر الصاعقة "زو"[٧٣]، ولكن من المرجح بذلك الفكر بأن عبور هذا النهر كان يتم عبر قارب موجود به، وذلك استناداً لما عثر عليه من نماذج لقوارب بالمقابر هناك بجوار الموتى[٧٤]، مثل ذلك القارب الفضى الواضح بالشكل رقم ٤)، الذى عثر عليه بأحد مقابر أور الملكية[٧٥].



شكل رقم (٤) إحدى المراكب التي وجدت بمقابر أور الملكية نقلاً عن Hall, H. R., the Ancient History of the Near East, London, 1947, 69

وبعد عبور الأرواح لهذا النهر، كان عليها أن تتوجه إلى أسوار العالم السفلى، بأن تُحمل إلى هناك فوق عربة تجرها الحيوانات، وهذا من شأنه بأن يفسر سبب العثور على عربات وعظام للحيوانات التى كانت تجرها بداخل مقابر مدينتى أور وكيش،[٧٦] وعند وصول الأرواح إلى أسوار العالم السفلى، كان عليها أن تدخل من بواباته السبع، حيث كان لكل سور باب، [٧٧] ويتجلى هذا واضحاً بذلك الفكر الديني، فيما ورد عن آلهة الحب والجمال إنانا،[٧٨] خلال الأسطورة المعروفة بـ "نزول إنانا للعالم السفلى"، حيث قالت إنانا:

"البوابات السبع للعالم السفلى إفتح أقفالها"، [٧٩]

هذا وقد كان لكل بوابة من تلك البوابات السبع تسمية خاصة بها، ولكن لم يُعرف حتى وقتنا الحاضر من النصوص المسمارية التى عثر عليها، سوى اسم البوابة الأولى المعروفة باسم "كنزير"، وذلك طبقاً لما ورد بأسطورة جلجامش عندما ذهب إلى المعبود إنكى ليخبره عن سقوط آلتيه الموسيقتين - السالفتين الذكر - البكو والمكو، فى العالم السفلى عبر بوابته المذكورة بـ "كنزير"، من خلال النص: [٨٠]

- *أيها الأب إنكى، لقد سقط بكو فى العالم السفلى،*
- *وسقط مكو فى كنزير،*

هذا وقد كان يقوم بحراسة كل باب من تلك البوابات السبع، إله خاص من آلهة العالم السفلى الثانوية، يرأسهم الإله "نيتى" المسئول كذلك عن حراسة البوابة الأولى، [٨١] وقد تخيله هؤلاء القدماء على هيئة خرافية لرأس أسد ويدى بشر ورجلى طائر،[٨٢] أما الحراس الستة الآخرون فلم تصلنا عنهم معلومات، سوى أسمائهم التى وردت بأسطورة نركال وأريشكيجال، وذلك حسبما ورد في النص[٨٣]:

أَدخَل نركال من الاولى، بوابة نيتى،
أَدْخَل نركال من الثانية، بوابة كيشار،
أَدْخَل نركال من الثالثة، بوابة إنداشوريما،
أَدْخَل نركال من الرابعة، بوابة إينورالا،
أَدْخَل نركال من الخامسة، بوابة إندوكوكا ،
أَدْخَل نركال من السادسة، بوابة إندوشوبا،
أَدْخَل نركال من السابعة، بوابة إنوكيكى،

وكان هؤلاء الحراس لا يسمحون بمرور الأرواح، إلا بعد موافقة من حارس البوابة الأولى نيتى، والذى بدوره هو الآخر يطلب الموافقة فى ذلك ملكة العالم السفلى الألهة أريشكيجال(٨٤)، التى تعيش فى وسط هذا العالم مع زوجها الإله نركال، داخل قصر كبير مُشيد من حجر اللازورد، يطلق عليه سومرياً "اى - كال - كى - نا" بمعنى: قصر العدالة، وذلك مع عدد من الألهة الثانوية والشياطين(٨٥)، وبجوار قصرها هذا توجد عدة قصور أخرى مخصصة لأرواح كبار الموتى، من الملوك وكبار الكهنة، ولعل هذا يتضح من خلال ما ورد فى نص موت الملك السومرى "أور- نمو" (٢١١٢ - ٢٠٩٥ ق.م)، الذى جاء فيه بأن روحه قد حملت معها الكثير من الهدايا، وتوجهت بها إلى قصور سادة العالم السفلى، كجلجامش وديموزى وإريشكيجال ونركال ونمتار وغيرهم من كبار الملوك والشخصيات، وسلمت كل منهم هداياه على حدة فى قصره(٨٦)، وهذا من شأنه بأن يشير بوضوح بالغ إلى أن أرواح الملوك وكبار الشخصيات كانوا - طبقاً للفكر العراقي القديم - ينعمون بحياة القصور فى العالم السفلى، بينما العكس من ذلك تماماً بالنسبة لأرواح العامة من البشر، التى ربما أن تكون إقامتها حول تلك القصور، أو بالمساحات المحصورة بين أسوار العالم السفلى، حيث أن المصادر المسمارية لم تحدد الموضع الذى تحل به أرواح العامة بعد دخولها لهذا العالم ، وإن كان هناك اعتقاد بأن الاحتمال الثانى المتعلق بإقامتها بين أسواره يعد الأكثر ترجيحاً، وذلك إستناداً لما ورد بالكثير من التعاويذ، بما تحمله من تضرعات عديدة بكبير حراس أبواب العالم السفلى نيتى، بأن يبعدهم عن أذى الشياطين، والتى من المعلوم - كما سبقت الإشارة - بأنها كانت تقطن وسط العالم السفلى مع ملكته أريشكيجال، وهذا يدل على أن العراقيين القدامى كانوا يعتقدون بالفعل بأن أرواح العامة كانت تقيم بين أسوار هذا العالم.(٨٧)

نظام وقوانين العالم السفلي

أما فيما يتعلق بنظام العالم السفلي يتبين لنا وجود مسؤولة عن الكتابة في العالم السفلي وهي أمينة سر إيرشيكجال، والتي تقرأ على مسامع سيدتها محتوى لوحة، وهذا يدل على وجود سجلات مكتوبة في العالم السفلي، ونوع من المحاكمة بالنسبة للرواد بغية تقرير مصيرهم وذلك وفقاً لنص أسطورة ملحمة جلجامش اللوحة السابعة حلم إنكيدو ومرضه كما يذكر:[٨٨]

وكانت تسكن (أيضاً) (مل)كة العالم
السفلي إيرشيكجال
وبيليت – صيري كاتبتها
وهي منحنية امامها
كانت تمسك (لوحة)
قرات عليها محتواها بصوت عالٍ
(رفعت عند ذلك) (الملكة) رأسها
وسلطت علي نظرها:

ويدعم هذا الرأي وجود القضاه السبعة الأنوناكي لمساعدة إيرشيكجال، كما ورد ذلك في نص أسطورة "إنانا تسلم دموزي لشياطين العالم السفلي" (سطر ١٦٣) [٨٩]

أخذت عند ذلك إيرشيكجال المقدسة مكانها على عرشها
والآنونا القضاه السبع،
تلفظوا أمامها بقرارهم

وإيرشيكجال هي أيضاً وفقاً لنص أسطورة "إيرشيكجال ونرجال" النسخة الأحدث (عمود٥ ، سطر ١٠)، تترأس محكمة العالم السفلي

وها أنذا الآن ملوثة وغير طاهرة
وغير صالحة لكي أترأس محكمة الآلهة العظام
الآلهة العظام الساكنين في العالم السفلي[٩٠]

كذلك من الأدلة النصية على أن العالم السفلي له نظام إليه ما ورد في أسطورة هبوط نانا للعالم السفلي، عندما ذهب حارس البوابة ليخبر سيدته وسيدة العالم السفلي إيرشيكجال بوجود إنانا ورغبتها بالدخول إلى أرض اللاعودة "العالم السفلي" فأجابته إيرشيكجال كما يلي:

إذهب وافتح لها الباب أيها الحارس،
ولكن عاملها وفق النظام القديم
للعالم السفلي[٩١]

وإذا إستكملنا النص أي عند لحظة دخول عشار وعودة الحارس ليفتح لها الباب يتبين لنا النظام القديم الذي فرضته إيرشيكجال عليها كما يذكر:

"إدخلي، سيدتي (قال لها) "أي الحارس لعشتار"
كوتو يبتهج لاستقبالك
وقصر بلد اللاعودة، سعيد بزيارتك!"
وحين أدخلها الباب الأول، نزع
عن رأسها التاج – الكبير وصادره.
لماذا، أيها الحارس (قالت)
تأخذ التاج – الكبير عن رأسي؟
-أدخلي سيدتي! هكذا هو النظام
المفروض من قبل ملكة العالم السفلي!
حين أدخلها الباب الثاني، جرد
عن أذنيها القرطين وصادرهما.
لماذا، أيها الحارس (قالت)
تأخذ قرطي أذني؟
-أدخلي سيدتي! هكذا هو النظام
المفروض من قبل ملكة العالم السفلي!
وحين أدخلها الباب الثالث[٩٢].......

هكذا ظلت عشار عند دخول كل بوابة تجرد من ملابسها وحليها وظلت تتسأل لماذا تجرد من ملابسها وكان رد الحارس أنه النظام المفروض من قبل ملكة العالم السفلي.

ومن المصادر النصية التي نستدل منها على نظام العالم السفلي اللوحة الثانية عشر من ملحمة جلجامش (نسخة نينوى) والمضافة إليها على ما يعتقد.

يتلخص ما يهمنا من هذه اللوحة، أن جلجامش حين أضاع المقرعة والطبل اللذين سقطا في العالم السفلي، بكى بسبب ذلك، وأراد صديقه وخادمه إنكيدو تعزيته بالنزول إلى العالم السفلي لاسترجاعهما. يقبل جلجامش هذا العرض، ولكنه يوصي إنكيدو بتنفيذ التعليمات والقوانين الضرورية (نظام وقوانين

العالم السفلي) لكي لا يبقى عليه سجيناً في هذا العالم ومنها عدم إرتداء ألبسة نظيفة أو الامتساح بدهون معطرة، وعدم غحداث أي صوت أو ضجيج بالعالم السفلي، ويوصيه كذلك بأن يتحاشى تقبيل الزوجة المحبوبة أو يضرب الزوجة المكروهة وألا يقبل الابن المحبوب أو يضرب الابن المكروه .... وإذا ما خالف هذه التعليمات يحذره جلجامش، بان العالم السفلي سيقبض عليه، وملكة العالم السفلي تسلط عليه غضبها وتبقيه سجيناً في عالمها المظلم[٩٣]. وذلك كما ورد بالنص:

(أجاب) جلجامش إنكيدو (محذراً):
"إذا ما نزلت العالم السفلي،
(عليك اتباع) تعليماتي!
(لا ترتدِ) ألبسة نظيفة
لكي لا تعر(ف) بأنك غريب (عن المكان)!
لا تمتسح بدهون معطرة
لأن الرائحة التي تنشرها
سوف تجعلهم يجتمعون حولك!
لا تقذف في العالم السفلي عصا رماية
فالذين تصيبهم يحيطون بك!
لا تشهر هراوة بيدك
فبذلك ترعب الأشباح
لا تنتعل حذاءً:
كي لا تحدث ضجيجاً في العالم السفلي،
لا تقبل زوجتك المحبوبة (إن التقيتها)
لا تضرب قد زوجتك الممقوتة (إن إلتقيتها)
لا تقبل ولد المحبوب،
لا تضرب قط ولدك الممقوت،
وإلا فإعتراضات العالم السفلي سوف تقبض عليك[٩٤]

وكلمة إعتراضات هنا هي ترجمة حرفية وتكون لمخالفة أنظمة العالم السفلي.[٩٥]

الإستنتاجات

- كان سكان بلاد ما بين النهرين يؤمنون باستمرار الحياة بعد الموت.
- تميز بوضوح النصوص الأدبية لبلاد ما بين النهرين عالم الموتى من عالم الأحياء كعالم منفصل تماما.
- كان فكر سكان بلاد ما بين النهرين حول الموتى والعالم السفلي سلبي وكئيب. وقد وُصف العالم السفلي بأنه مكان كئيب ، وأقل حياة ، وثابت يحرم فيه المتوفى من الحياة الدنيوية ويأكل الغبار حتى يقدم له الطعام الحقيقي أو الشراب من الأحياء.
- وقد وُصف الموتى في العالم السفلي بأنهم كائنات طموحة غير قادرة على فعل أي شيء ، وحدد وضعهم بأفعالهم الدنيوية.
- مقارنة مفاهيم العالم السفلي في مصر بتلك الموجودة في بلاد ما بين النهرين ، كان العالم السفلي في مصر هو الطريق إلى حياة أبدية جديدة في حين أن العالم السفلي في بلاد ما بين النهرين كان الوجهة النهائية للموتى. وبشكل عام، كان العالم السفلي المصري إيجابيا، ولكن العالم السفلي في بلاد ما بين النهرين كان قاتما وثابتا.
- وفيما يتصل بموقع العالم السفلي، فقد وجد مفهومان رئيسيان: االتصور الأفقي والتصور الرأسي أو الإدراك الأفقي والإدراك الرأسي. كان التصور الأفقي يعتبر مكان العالم السفلي في الغرب ، بينما كان التصور الرأسي يعتبره تحت الأرض والأبسو (أي محيط المياه)، ويحيط بالعالم كله نُمو الكيان الهيلولي. تتفق الباحثة مع التصور الرأسي للموقع العالم السفلي كما اوضحت سبب الميل من خلا المصادر النصية الأدبية.
- كذلك بالنسبة لموقع العالم السفلي لم يحدد بدقة ولكنة كان في مكان بعيد أو الجهة المقابلة للسماء (العالم المضئ).
- للعالم الأسفل العديد من المداخل كالقبر والجبل،..... بخلاف السبع بوابات التي يقف على كل منها حارس.
- تم الربط بين الجبل والعالم السفلي من خلال مناظر بعض المعبودات على الأختام وكأنها تتحرر وتخرج من الجبل مدخل العالم السفلي بعد أسرها مثال على ذلك المعبود مردوك.
- للعالم السفلي العديد من المسميات ولكن الأسم الأقرب لمعنى العالم السفلي كان "أرالي" حيث الترجمة الحرفية لهذا المسمى العالم السفلي.
- وبالنسبة لنظام العالم السفلي فيوجد مايشبه المحاكمة وتترأس هذه المحكة المعبودة إيرشيكجال ومستشاريها الأنوناكي، ولها امينة سرها (أي المعبودة إيرشكجال) التي تقرأ لها السجلات على مسامعها، مما يدل على وجود وثائق وسجلات ولوحات كتابية بالعالم السفلي.
- لدخول العالم السفلي لابد من الألتزام بقوانينه مثل عدم ارتداء ملابس نظيفة،عدم إصدار أصوات، عدم إظهار مشاعر الحب أو الكره على السواء، ومن يخالف ذلك، سيتعرض للمحاكمة من قبل رئيسة المحكمة ومستشاريها.

حواشي البحث

[1]-Inanna's descent to the netherworld is earlier Sumerian version. Ishtar's descent to the netherworldis later version of Akkadian, which is shorter and modified the earlier version. Inanna's (Ishtar's) seven stages to the underworld represent the process of death. These two myths have some connection with the agriculturalcycle of seasons as the myth "Baal cycle" does . This concept, the agricultural cycle of seasons, is more obvious in the Akkadian version (John Kampen, "Descent to the underworld", *ABD Journal,* Vol 2, New York, 2015, 145)

[2]-Inanna's descent to the netherworld is earlier Sumerian version. Ishtar's descent to the netherworldis later version of Akkadian, which is shorter and modified the earlier version. Inanna's (Ishtar's) seven stages to the underworld represent the process of death. These two myths have some connection with the agriculturalcycle of seasons as the myth "Baal cycle" does . This concept, the agricultural cycle of seasons, is more obvious in the Akkadian version (John Kampen, "Descent to the underworld", *ABD Journal*, Vol 2, New York, 2015, 145)

[3] - From two myths, the Erra myth and the descent of Ishtar, the concept, the dead will become a kind of monster when they would return to the earth. The dead will lose their memories and will devour the living human. (The descent of Ishtar. V9-12); The myth Erra. I 175-178

[4] - Katz, Dina, The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources. Bethseda , Tel Aviv University,1993 , 238; Innana (Ishtar) can be released because her lover Dumuzi (Tammuz) takes her place in the underworld (Philip Johnston, Shades of Sheol : Death and Afterlife in the Old Testament, DownersGrove: InterVarsity Press, 2002, 232

[5] - John Kampen, "Descent to the underworld" ABD 2, 145

[6] - John Kampen, "Descent to the underworld" ABD 2, 146.

[7] - Hooke, S.H., Babylonian and Assyrian Religion, London, 1953, 206

[8] - Katz, Image , 63.

[9] - Although the underworld was for the dead, the master(s) of the underworld were the gods Ereskigal and Nergal

[10] - J. F. Healey, "Death, Underworld and Afterlife in the Ugaritic Texts" , Theses, University of London, 1977, 70

[11] - Katz, Image, I

[12] - Drioton, Etienne, Religions of the Ancient East, New York, 1959, 114.

[١٣] - حنون. نائل ، عقائد ما بعد الموت فى حضارة بلاد الرافدين القديمة، ط ٢، بغداد ، ١٩٨٦، ص ١٦٩.

[14] - Drioton, Etienne, Religions, 114

[15] - Jastrow, M., Aspets of religious Belief and Practice in Babylonia and Assyria,New York, 1911, 408.

[16] -Kunt Tallqvist, Sumerisch- Akkadische Namen der Totenwelt, Studia Orientalla, Vol.4, Leipzig, 1934, p.3.

[١٧] - باقر. طه ، مقدمة فى أدب العراق القديم،القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩٨.

([١٨])الماجدي. خزعل، متون سومر، الكتاب الأول، التاريخ. الميثولوجيا. اللاهوت. الطقوس، عُمان، ١٩٩٨، ص ٣٠٣.

(*) جدير بالذكر بأن السومريين قد استخدموا أيضاً لفظة "كور KUR" بمعنى "الجبل"، وكانوا يخصونها بجبال زاجروس، التى تفصل بلاد النهرين عن إيران:

Black, J. and Green, A., Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, British Museum press, 1992, p. 114

([١٩])الماجدى، متون سومر، ص ٣٠٤.

([٢٠])مرعى .عيد و عبد الله . فيصل ، تاريخ الوطن العربى القديم (بلاد الرافدين)، ط ٣، منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠١، ص ١٣٠.

([21]) Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, p. 27.;
سليم. أحمد أمين ، حضارة العراق القديم، الأسكندرية ، ٢٠٠٣، ص ٣٨٩ .

([٢٢])حنون. نائل ، عقائد ما بعد الموت فى حضارة بلاد الرافدين القديمة، ط ٢، بغداد ، ١٩٨٦، ص ١٨٢.

[23] - John H. Walton, Ancient Near Eastern Thought and the Old Testament, Introducing theConceptual World of the Hebrew Bible (Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2006), 318 ; Katz, Image, 54

[24] - Walton, John H., Ancient Near Eastern Thought and the Old Testament: Introducing the Conceptual World of the Hebrew Bible. Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2006, 318

[25] - Katz, Image, 54

[26]- Doermann,Raph W., Sheol in the old Testament , Duke University, 1961, 118

[٢٧] - حنون. نائل، ملحمة جلجامش، دمشق، ٢٠٠٦، ٥٢،٥٣.
[٢٨] - ديوان الأساطير، سومر وآكاد وآشور، الكتاب الرابع، الموت والبعث والحياة الأبدية، نقله إلى العربية قاسم الشواف، إشراف أودنيس، ط١، لبنان، ٢٠٠١، ٣٧٦، ٣٧٧.
[٢٩] - آلهة السماء
[٣٠] - ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ١٤٣، ١٤٤.

[31]- Katz, Image ,54
[32] - Katz, Image , 238
[33] - Heide, A., The Gilgamesh Epic and old Testament Paralles, Chicago, 1967, 170; Ebeling, E., in Keilschrifttexte aus Assur Religiosen Inhalts. No.307, 34:73
[34] - Hooke, S.H., Babylonian and Assyrian Religion, 219
[35]- Jacobsen, T., Taward the Image of Tamunuz and other Essays on Mesopotamian History and Culture, Ed. William Moran, Chambridge, 1970, 363; Cuneiform Texts from Babylonian tablets in the British Museum, London, 1890, 187 -192

[٣٦] - الماجدى، متون سومر، ٧٦.
[٣٧] - الماجدي، متون سومر، ٧٦.
[٣٨] - كريمر. صموئيل نوح، السومريون، ترجمة: فيصل الوائلي، الكويت، ب.ت، ص ١٤٩.
[٣٩] - الماجدي، متون سومر، ٧٦.
[٤٠] - الماجدي، متون سومر، ٧٦.
[٤١] - عبد الرحمن. عبد المالك يونس، عبادة الإله شمش في حضارة وادي الرافدين، رسالة ماجيستير، كليو الآداب، قسم الآثار، بغداد، ١٩٧٥، ٦٤.

[42] - Dally.S, Mythes from Mesopotamia, Oxford, 1989, 148.

[٤٣] - الماجدي، متون سومر، ٧٧.

[44] - Dhorome, E. and Dussaud, R., Les Religions. Orietales, editor: Mona, Paris, 1949, 187.
[45] - Kramer, S. N., The Sumerians, Chicago, 1963, 57.

[٤٦] - الماجدي، متون سومر، ٧٧.
[٤٧] - الآلهة الخمسون الكبار هم الأرباب المسئولون عن أمور الأرض والماء والعالم السفلي، ويُطلق عليهم اسم "الأنوناكي"، وذلك تمييزاً عن الآلهة الثانوية المعروفة بـ"الإيجيجي"، اما الآلهة السبعة العظام فهم "آن، إنليل، إنكي، ننخورسنج، نانا (سين عند الأكاديين وسائر الساميين)، أوتو، إنانا":
Kramer, S.N., the Sumerians, 122-123 .
[٤٨] - فراس السواح ، مدخل إلي نصوص الشرق القديم، دمشق، ٢٠٠٦، ٢٩٠
[٤٩] - المعبود إنكي معبود المياه العذبة، وللمذيد عن هذا المعبود أنظر: سليمان. دينا، المعبود إنكي ودوره في الفكر السومري، رسالة ماجيستير، قسم التاريخ القديم، شعبة الآثار المصرية القديمة، جامعة الأسكندرية، ٢٠١٥.

[50] - Kunt Tallqvist, Sumerisch- Akkadische Namen der Totenwelt, 22f

[٥١] - كريمر. صمويل نوح، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، القاهرة ١٩٥٧، ٢٨٤
[٥٢] - حنون، عقائد ما بعد الموت ، ١٧٧.

[53] - Kramer, S. N., The Sumerians, 151
[54] - Heinrich Zimmern, Zum Babylonischen Neujahrsfesh, II, Leipzig, 1918, 3f
[55] - Katz, Image , 238; Doermann, Sheol, 118
[56] - Katz, Image , 238
[57] - Routledge, " Death, " 30-32.
[58] - Routledge, " Death, " 30-32.
[59] - Katz, The Image of the Netherworld , 235; Jo A. Scurlock, "Death and the Afterlife in Ancient Mesopotamian Thought." CANE 3, 1888
[60] - Paolo Xella, "Death and the Afterlife in Canaanite and Hebrew Thought." CANE 3, 2064.

[٦١] - ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ١٦٤.
[٦٢] - ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ١٣١

[63] - Heimpel. W. ,"The Sun at Night and the Doors of Heaven in Babylonian Texts," *JCS* 38, 1986, 133
[64] - Rachel S. Hallote, Death, Burial, and Afterlife in the Biblical World: How the Israelites and Their Neighbors Treated the Dead (Chicago: Ivan R. Dee, 2001), 107, 109
[65] - Heide, A., The Gilgamesh Epic and old Testament Paralles, p.157; Ebeling, E., Tod und Leben Nach den Vorstellungen der Babylonier, Berlin, 1931, pp.140- 141
[66]- Ebeling, E., Tod und Leben Nach den Vorstellungen der Babylonier, p.171

[٦٧] - حنون، عقائد ما بعد الموت، ١٨٤

٦٨ - ملحمة جلجامش، اللوح ١٢: ٧٦- ٨٤; حنون، عقائد ما بعد الموت، ١٨٤

69 - CAD. Vol. 8; kigallu, p.349.

٧٠- دالى . ستيفانى ، أساطير من بلاد ما بين النهرين، ترجمة: نجوى نصر، بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٠٤.

(*) جدير بالذكر بأن الإغريق قد تأثروا – فيما بعد – بذلك الفكر الدينى السومرى؛ فى إعتقادهم بوجود نهر يحيط بالعالم الأخر، أطلقوا عليه اسم "أخيرون"، وأن هناك ملاح يقوم بنقل أرواح موتاهم عبر هذا النهر، عرف لدى هؤلاء الإغريق باسم "خارون"، وقد صوروه على هيئة رجل أسود الخلقة، على رأسه قبعة، ويرتدى ملابس قذرة، وأنه كان يطلب من الموتى أجر مقابل نقلهم عبر ذلك النهر، وهذا من شأنه بأن يفسر ما عثر عليه بالمقابر اليونانية وبشمال أفريقيا بما فى أيدى الموتى من نقود: حنون، عقائد ما بعد الموت ، ص ٢٠٩.

71-Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, p. 27.

72-Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, p. 155.

الجدير بالذكر أن الشهر العاشر من السنة الآشورية والمسمى تبت والذي يتوافق مع شبط كان يسمى أحياناً شهر نهر خبر، ولعل في هذا الشهر اشارة إلى ازدياد فعالية شياطين العالم الأسفل في هذا الشهر كما هو الحال بالنسبة لمعتقدات العبرانيين عن شهر شباط الذي اعتبروه شهر الشياطين انظر :

S. Langdon, Rabylonian Menologies and Semitic Calenders, p.38

(٧٣)باقر، مقدمة فى أدب العراق القديم، ص ٢٠٥.

(٧٤) جان بوتيرو، بلاد الرافدين، ترجمة: ألبير أبونا، بغداد، ١٩٩٠، ص ٣٧٦.

(75) Crawford, H., H.,Sumer and the Sumerians, Cambridge University Press,1992 , p. 119.; Gray , J., Near Eastern Mythology, London, 1982, p.8.

(٧٦)الماجدى، متون سومر ، ص ٢٥٩ – ٣٠٠.

(77) Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, p. 77.

(78) Westenholz,J.G.,"Goddesses of the Ancient Near East 3000 –1000 BC.", Ancient Goddesses, British Museum Press, 1998, p. 72.

(79) Kramer, S.N., Sumerian Mythology, New York, 1961 p. 91.

(80) Kramer, S.N., The Sumerians 2nd. ed., Chicago, 1964, p. 204.

(81) Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, p. 180.

(٨٢)الشحات. محمد ، "التمرد على الآلهة فى تراث العراقيين القدماء"، المؤتمر الدولى الأول لحضارات الشرق الأدنى القديم، المعهد العالى لحضارات الشرق الأدنى القديم ، جامعة الزقازيق، ٩ – ١١ مارس، ٢٠١٠، ص ٣٢.

(٨٣) ستيفانى دالى، أساطير من بلاد ما بين النهرين ، ص ٢٠٨.

(84) Westenholz, J.G., "Goddesses of the Ancient Near East 3000 –1000 BC.", Ancient Goddesses, British Museum, 1998, p. 71.; Kramer, S.N., The Sumerians, p. 134.

(٨٥) جان بوتيرو، بلاد الرافدين ، ص ٣٤٣. ;حنون، عقائد ما بعد الموت، ص ١٨٦ – ١٨٧.

(86) Kubrt, A., The Ancient Near East, C.3000-330 BC, Vol.I, London,1995, p. 59, Kramer, S.N., The Sumerians, p. 131.

(٨٧) نائل حنون، عقائد ما بعد الموت ، ص ١٨٧.

٨٨ - ملحمة جلجامش، اللوحة السابعة، حلم إنكيدو ومرضه ; ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ٣٦١-٣٦٢.

٨٩ - اسطورة إنانا تسلم دموزي لشياطين العالم السفلي، سطر ١٦٣; ديوان الأساطير، سومر وآكاد وآشور، الكتاب الرابع، ٢٠٠١، ٦٦.

٩٠ - اسطورة إيرشيكجال ونرجال، العمود الخامس، سطر ١٠; ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ص ١٦٤

٩١ - ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ١٣٢

٩٢ - ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ١٣٢ :١٣٤

93 - Morris Fastorow, aspect of religious celled and practice in Babyionia ans Assyria, London, 1911, 320

٩٤ - ديوان الأساطير، الموت والبعث والحياه الأبدية، الكتاب الرابع، ٤١٨

95 - King, L. W, Babylonian Religon and Mythology, London, 1899, 443

مناظر ونصوص الساعة السابعة والثامنة من ساعات النهار بصالة الأعمدة الأولى (C’) بمعبد إدفو

أ.د/ حسان إبراهيم عامر (*)
أ/ هدير كمال سعداوي (**)

ملخص البحث:
تتميز صالة الأعمدة الأولى (C’) بمعبد إدفو بمجموعة من المناظر الفلكية تتعلق بالشمس والقمر، بالنسبة للجدارين الشرقي والغربي فإن الجزء الذي يقع بين السجل الرابع والسقف مشغولاً بإفريز من علامات *ḫkr* بالتناوب مع خراطيش الملك بطلميوس الثامن (يورجيتيس الثاني) يحيط بها الصقر حورس، وفوقه إفريز يشمل مناظر فلكية تتعلق بالشمس والقمر، كما يظهر ١٢ منظرًا آخر يتعلق بمسار الشمس وتحولاتها خلال ١٢ ساعة من النهار على الجدار الجنوبي والجدار الشمالي (ستة مناظر في الجنوب تشمل مناظر الساعة الأولى حتى الساعة السادسة وفي الشمال مناظر الساعة السابعة حتى الساعة الثانية عشرة) يقع كل منهم في مساحة محدودة بين الأعتاب، وعلى الجدار الشمالي يوجد منظر يتوسط الستة مناظر، وسوف يتناول هذا البحث الساعة السابعة والساعة الثامنة من ساعات النهار الواقعتين على الجدار الشمالي بصالة الأعمدة الأولى (C’) بمعبد إدفو، وذلك من خلال العناصر الآتية:

أولاً: وصف منظر الساعة السابعة.
ثانيًا: ترجمة النص الخاص بالساعة السابعة.
ثالثًا: وصف منظر الساعة الثامنة.
رابعًا: ترجمة النص الخاص بالساعة الثامنة.

الكلمات الدالة:
صالة الأعمدة الأولى (C’) بمعبد إدفو – حور بحدتي – إله الشمس – ساعات النهار – ابتهالات إله الشمس

مقدمة عن ساعات النهار:

لقد تم تصوير ساعات النهار (١٢ ساعة) على الجدارين الجنوبي والشمالي لصالة الأعمدة الأولى، حيث صورت الساعات من الأولى إلى السادسة على الجدار الجنوبي، أما الساعات من السابعة إلى الثانية عشرة فقد صورت على الجدار الشمالي، وهذه النصوص تصف ساعات النهار والأحداث الأسطورية التي تحدث فيها، وأيضًا تذكر هذه النصوص أسم كل ساعة من ساعات النهار [١].

وهذه النصوص عبارة عن ابتهالات لإله الشمس، ويعتقد .Kurth, D أن هذه النصوص تطورت من نسخة تقليدية كانت موجودة قبل العصر البطلمي في الأسرة الثامنة عشرة [٢]، كما أن .Hornung, E يعتقد أن ابتهالات ساعات النهار الخاصة بصالة الأعمدة الأولى بمعبد إدفو ذات صلة بكتاب النهار الذي ظهر في مقبرة الملك رمسيس السادس في وادي الملوك، ثم ظهر كتاب النهار مرة أخرى في جبانة تانيس، حيث ظهرت مقتطفات منه في مقبرة الملك أوسركون الثاني، وفي مقبرة الملك شاشانق الثالث توجد نسخة شبه كاملة من كتاب النهار، وقد ظهرت أحدث نسخ كتاب النهار في مقبرة الكاتب "رع مس" (TT 132)

وترجع هذه المقبرة إلى عهد الملك طهرقا، كما ظهرت بعض النصوص المختصرة المتعلقة بساعات النهار على بعض توابيت وبرديات العصر المتأخر [٣].
وتتميز مقبرة الملك رمسيس السادس (KV 9) بوجود نسختين من كتاب النهار، النسخة الأولى صورت على سقوف الممرات C, D, E والنسخة الثانية صورت على سقف حجرة التابوت [٤]، بالنسبة للنص الخاص بحجرة التابوت فهو في حالة جيدة من الحفظ، بينما النسخة الموجودة على سقف الممرات C, D, E فإنها متدهورة للغاية، وبالنسبة للشكل الذي صور به كتاب النهار في مقبرة رمسيس السادس فقد جاء كالآتي: صوَّر المصريون السماء في شكل المعبودة نوت حيث أنهم اعتقدوا أنها تغطي بجسدها العالم، وقد وضعوا ساقيها ناحية الشرق حيث تلد الشمس، وكان فمها يمثل الأفق الغربي حيث تختفي الشمس، وأثناء النهار كان مركب الشمس الصباحي يسير عبر النهر السماوي الذي يتدفق فوق جسد نوت حتى يصل إلى الأفق الغربي الممثل بفم نوت، ثم تقوم نوت بابتلاع قرص الشمس ومن هنا تبدأ رحلة الشمس الليلية (شكل ١-٢) [٥].
وقد ظهر إله الشمس في رحلته الصباحية بهيئة بشرية برأس صقر، بينما ظهر برأس كبش في رحلته الليلية. وبالنسبة لمسار رحلة الصباح فقد استمرت على النهر السماوي بلا عائق حتى الظهيرة التي كانت بالنسبة للمصريين سادس ساعات اليوم، وعندئذ يجابه رب الشمس خطر الثعبان *ꜥ3pp*، ثم تعبر مركب الشمس الأرض الرملية في السماء في الساعة السابعة، وفي الساعة التاسعة تعبر حقول الإيارو، وفي الساعة الحادية عشرة يحكم طاقم المركب الحبال للوصول إلى الأفق الغربي، وأخيرًا تنتهي الرحلة بالوصول إلى الساعة الثانية عشرة حيث تختفي الشمس في الأفق الغربي [٦].

ساعات النهار في معبد إدفو:

تتكون نصوص الساعات الخاصة بمعبد إدفو من ترنيمة لإله الشمس، ونص توضيحي، ونقوش حول الملك والآلهة، والترنيمة لا يتلوها الملك بل تتلوها إلهة الساعة المعنية [٧]. ولقد تعددت أسماء إله الشمس في ساعات النهار، فقد ذُكِر في نصوص الساعات الأربعة الأولى باسم *Rꜥ-bḥdty nb pt* "رع بحدتي سيد السماء" [٨]، وفي الساعة الخامسة تغير اسمه إلى *Rꜥ-bḥdty s3b-šwt* "رع بحدتي، مزركش الريش" [٩]، وفي الساعة السابعة ذُكِر باسم *Rꜥ-Ḥr-Bḥdty nb pt* "رع حور بحدتي، سيد السماء" [١٠]، وفي الساعة الثامنة والتاسعة أصبح اسمه *Rꜥ-Ḥr-3ḫty Bḥdty nṯr ꜥ3 nb pt* "رع حوراختي بحدتي، سيد السماء" [١١]، وأخيرًا تحول اسمه إلى "آتوم" بداية من الساعة العاشرة حتى الساعة الثانية عشرة [١٢].=ومع ذلك وفقًا للنص التوضيحي، فإن كل هذه الأسماء هي فقط أسماء إله واحد هو حور بحدتي الخاص بمدينة إدفو [١٣].
وكما تعددت أسماء إله الشمس تعددت أيضًا الهيئات التي ظهر بها، فقد ظهر بهيئة طفل في أول ساعتين [١٤]، وفي الساعة الثالثة ظهر على شكل أسد برأس صقر يقف على زهرة اللوتس [١٥]، وظهر في الساعة الرابعة بهيئة آدمية برأس كبش [١٦]، ثم ظهر في الساعة الخامسة بهيئة آدمية برأس صقر [١٧]، وفي الساعة السادسة صور في هيئة كبش بأربع رؤوس [١٨]، بينما ظهر في هيئة قرد في الساعة السابعة [١٩]، وفي الساعة الثامنة ظهر في هيئة آدمية برأس صقر [٢٠]، وفي الساعة التاسعة ظهر في هيئة آدمية برأس أسد [٢١]، بينما ظهر مرة أخرى بهيئة آدمية برأس كبش في الساعة العاشرة [٢٢]، بينما ظهر في هيئة رجل يرتدي التاج المزدوج في الساعة الحادية عشرة [٢٣]، وأخيرًا ظهر في هيئة رجل برأس كبش في الساعة الثانية عشرة [٢٤].
وبالنسبة للأخطار التي تعترض مسار مركب الشمس فهي تظهر منذ الساعة الأولى وحتى الساعة العاشرة، وقد ظهرت هذه الأخطار في هيئة ثعبان (في الساعات ١-٥-٦-٧)، أو في هيئة سلحفاة (في

الساعات ٢-٣)، أو في هيئة شخص مكبل (في الساعات ٤-٨-٩)، أو في هيئة حمار كما في الساعة العاشرة، وهي رموز ترمز إلى ست.

أولاً: وصف منظر الساعة السابعة (شكل ٣):

يصور المنظر مركب الشمس ويظهر الملك بطلميوس الثامن (يورجيتيس الثاني) أمام المركب، يرتدي على رأسه باروكة شعر قصيرة يعلوها تاج الهمهم، و يرتدي النقبة الملكية (*šndyt*)، ويمسك بيديه حربة يطعن بها ثعبان أسفل المركب، وفي داخل المركب توجد معبودة الساعة السابعة من النهار، ترتدي رداء طويل حابك، وترتدي على رأسها باروكة شعر طويلة، وتنظر للخلف وتقوم بالتعبد للمعبود مونتو الواقف خلفها، وقد ظهر بجسد آدمي ورأس صقر، ويرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، ويرتدي على رأسه التاج الريشي المكون من ريشتين بينهما قرص الشمس وتحلي التاج من الأمام حية كوبرا، ويمسك بيده اليمنى صولجان *w3s* ويمسك بيده اليسرى علامة *ʿnḫ*، وخلف المعبود مونتو يوجد المعبود آمون الذي صور في هيئة رجل، يرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، ويرتدي على رأسه التاج الريشي المكون من ريشتين بينهما قرص الشمس، ويمسك بيده اليمنى علامة *ḥḏ* و يمسك بيده اليسرى سكينًا، وخلف المعبود آمون يوجد المعبود جحوتي الذي صور بجسد آدمي ورأس أبي منجل، ويرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، ويقوم بالتعبد للمعبود رع - حور- بحدتي الواقف في مواجهته، وقد صور بهيئة قرد، ويعلو رأسه قرص الشمس بداخله جعران مجنح، ويقوم بتصويب السهام تجاه الثعبان الموجود أسفل المركب، وخلفه توجد قاعد مستطيلة يعلوها طائر الرخمة، وخلفه يوجد المعبود حورس الذي صور في هيئة رجل برأس صقر، يرتدي نقبة قصيرة، ويمسك بيديه حبلاً مربوطًا بالمجداف الخاص بالمركب.

ثانيًا: ترجمة النص الخاص بالساعة السابعة [٢٥]:

الصيغة :

FORMULE :

القيم الصوتية :

ḏd mdw ḫʿ Rʿ sḫm n pt wʿ spd pr m nwt nb ḫʿw m-ḫnw k3r [ḫ]rs kkw ḥms ḥr mnty m3ʿt ib pw pt ḥry-ib 3ḫt sš.tw n.f itrty m nwn nbw m rmṯ ḏʿm [n] nṯrw ḫʿ r k3 wbn sp 2 ḫpr sp 2 ḫpr.f sp 2 ḫʿ sp 2 sḫm n pt ḥry-tp nṯrw

imyw pt twt inm nfr mnḏty k3 rmnwy ṯs ḫpš ḏsr iwꜥt wsḫ nmty ḥry-tp t3 šmꜥ di.k ḥḥ n ḥbw-sd ꜥš3w wrw n nsw-bity (iwꜥ n nṯrwy prwy stp n Ptḥ iry m3ꜥt Rꜥ sḫm ꜥnḫ (n) Imn) s3-Rꜥ nb ḫꜥw (Ptwlmys ꜥnḫ ḏt mry Ptḥ)

الترجمة:

تلاوة: ظهور رع، حاكم السماء الأوحد، الماهر، الذي يخرج من السماء، سيد الإشراق داخل المقصورة، الذي يبدد الظلام، الذي يجلس على فخذي ماعت، إنه قلب السماء، الذي يتصدر الأفق، الذي تفتح من أجله مقصورتي نون[أ]، ذهب الشعب، وذهب الآلهة، الذي يشرق كالثور، الذي يشرق مرتين، ويولد مرتين، وتشرق صورته مرتين، الحاكم في السماء، الذي على رأس الآلهة الذين في السماء، صاحب البشرة المثالية، جميل العينين، عالي الذراعين، صاحب الذراع القوي، صاحب الميراث الذي لا يمكن الوصول إليه، واسع الخطوة، حاكم الأرض الجنوبية، إنك تهب مليون من أعياد السد العديدة العظيمة من أجل ملك مصر العليا و السفلى (وريث الالهين الظاهرين، المختار من بتاح، مقر عدالة رع، الصورة الحية لآمون) ابن رع، سيد الإشراق (بطلميوس فليحيا للأبد، محبوب بتاح)| .

الملك:

Le Roi :

Derrière Lui :

nsw-bity (iwꜥ n nṯrwy prwy stp n Ptḥ iry m3ꜥt Rꜥ sḫm ꜥnḫ Imn)| s3-Rꜥ (Ptwlmys ꜥnḫ ḏt mry Ptḥ)|

ملك مصر العليا والسفلى (وريث الإلهين الظاهرين، المختار من بتاح، مقر عدالة رع، الصورة الحية لآمون) ابن رع (بطلميوس ليحيا دائمًا، محبوب بتاح)| .

خلف الملك : رموز طلسمية (للحماية).

المعبودات:

Divinités : 13

14 15

16

القيمة الصوتية:

ḏd mdw skd ḥm nṯr pn Rꜥ-Ḥr-3ḫty Ḥr Bḥdty nṯr ꜥ3 nb pt ḥr ṯs idb r wnwt sf ḫt nt hrw s3w-ib rn.s wnwt pw nt nꜥi ḥm nṯr pn šps n nṯrw imyw 3ḫt Rꜥ ꜥḥꜥ.n.s ir mḫrw n nṯrw imyw wi3 ꜥ3 ib.sn 3w m-ḫt skd /// ꜥḥꜥ.s n Ḥr

الترجمة:

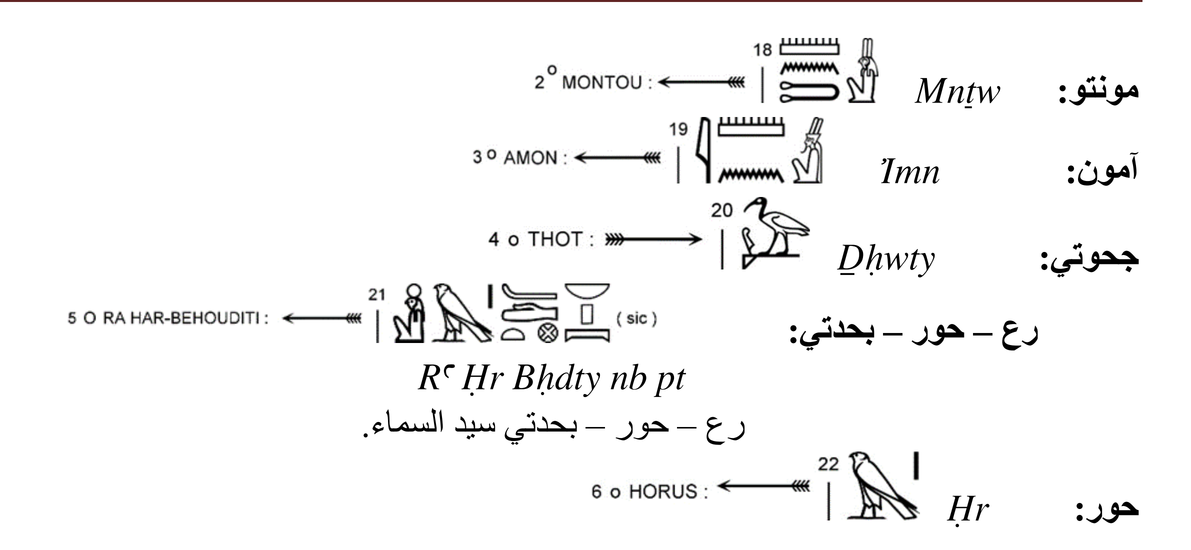
تلاوة: رحلة جلالة هذا الإله رع-حور-آختي، حور بحدتي، الإله العظيم، سيد السماء، إلى الضفة الرملية **(ب)**، نحو الساعة السابعة من النهار، اسمها التي تسعد القلب (*s3w-ib*)، إنها الساعة الخاصة برحلة جلالة هذا الإله المبجل للآلهة الذين في أفق رع، لقد نهضت (الساعة) لكي تلبي احتياجات الآلهة الذين في المركب العظيم، لكي تجعل قلوبهم مسرورة بعد الرحلة //. إنها تنهض (الساعة) من أجل حورس.

الساعة السابعة من النهار:

1 °La Septième HEURE DU JOUR : 17

s3w-ib wnwt sfḫt n[t] [hrw]

ساو – ايب (التي تسعد القلب) الساعة السابعة من النهار.



تصحيح الأخطاء الكتابية الواردة في النص واستكمال الأجزاء المهشمة:

الخطأ / الجزء المهشم	التصحيح / الاستكمال	المصدر
		Edfou III, p. 215(12).
		LGG VII, p. 606.
		LGG I, p. 459.
		Edfou III, p. 224(9).
(sic)		Edfou III, p. 223(13).

التعليق:

أ) من الملاحظ أن الكاتب بدأ الصيغة متحدثًا عن إله الشمس باستخدام ضمير الغائب *sš.tw n.f ỉtrty m nwn* "الذي تُفتَح من أجله مقصورتي نون"، ثم حوَّل ضمير الغائب إلى المخاطب *dỉ.k ḥḥ n ḥbw-sd* "إنك تهب ملايين من أعياد السد"، وعلى الأرجح أن تحول الضمير كان مقصودًا ولم يكن مجرد خطأ من الكاتب لأنه تكرر كثيرًا في نصوص ساعات النهار على سبيل المثال في نص الساعة الثامنة كما سنرى لاحقًا، وهذا يعتبر أسلوب بلاغي الغرض منه جذب انتباه المتلقي، وهذا الأسلوب البلاغي موجود في اللغة العربية ويسمى "الالتفات".

ب) ***ṯs-ỉdb:***

تشير *ṯs-ỉbd* إلى أن الجزء الذي تعبره مركب الشمس في هذه الساعة من النهار عبارة عن ضفة من الرمال، حيث أن كلمة *ṯs* تعني رمال [٢٦]، وبذلك فإن هذا النص يتفق مع ما ذكر في نص الساعة السابعة في مقبرة الملك رمسيس السادس بوادي الملوك [٢٧]، ولم يكن ذكر الضفة الرملية هو التشابه الوحيد بين نص الساعة السابعة في معبد إدفو ونص نفس الساعة في مقبرة رمسيس السادس فإذا قمنا بمقارنة النصين سنجد أن بينهما الكثير من التشابه الذي قد يصل إلى حد التطابق، وفيما يلي نص الساعة السابعة في مقبرة رمسيس السادس [٢٨]:

nʿi n ḥm nṯr pn ḥr ṯs idb pn r wnwt s3w-ib rn.s r wnwt pw sfḫt nt hrw nṯrw imyw wi3 ʿ3 ib.sn 3w m-ḫt skd ʿḥʿ.s n Ḥr

رحلة جلالة هذا المعبود على هذه الضفة الرملية نحو ساعة اسمها "التي تسعد القلب"، إنها الساعة السابعة من النهار. الآلهة الذين في المركب العظيم قلوبهم سعيدة بعد الرحلة. إنها تنهض (الساعة) من أجل حورس.

<u>ثالثًا</u>: وصف منظر الساعة الثامنة (شكل ٤):

يصور المنظر مركب الشمس ويظهر الملك بطلميوس الثامن "يورجيتيس الثاني" أمام المركب، ويرتدي النقبة الملكية *šndyt*، ويرتدي على رأسه التاج الأبيض، يمسك بيده اليمنى علامة ويمسك بيده اليسرى علامة ، وفي داخل المركب توجد معبودة الساعة الثامنة من النهار، وهي ترتدي رداء طويل حابك، وتنظر للخلف وتقوم بالتعبد للمعبود حورس الواقف خلفها، وقد صور في هيئة رجل برأس صقر، يرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، ويمسك بيديه حربة يطعن بها أسير مكبل اليدين إلى الخلف نائمًا على وجهه وقد صور بحجم صغير أسفل المركب، وخلف المعبود حورس توجد المعبودة باستت التي ظهرت في هيئة سيدة برأس قطة، ترتدي رداء طويل حابك، وتقوم بالتعبد، وأمامها يوجد المعبود جحوتي وقد صور في هيئة رجل برأس طائر أبو منجل، ويرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، ويقوم بالتعبد حيث أنه يتعبد بصحبة المعبودة باستت للمعبود رع-بحدت الذي صور في هيئة رجل برأس صقر، يرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، وعلى رأسه قرص الشمس، يمسك بيده اليمنى صولجان *w3s* ويمسك بيده اليسرى علامة *ʿnḫ*، ويقف خلفه المعبود حورس الذي ظهر على هيئة رجل برأس صقر، يرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها من الخلف ذيل ثور، ويمسك بيديه حبلاً مربوطاً بالمجداف الخاص بالمركب.

<u>رابعًا</u>: ترجمة النص الخاص بالساعة الثامنة [٢٩]:

الصيغة:

FORMULE :

القيمة الصوتية:

ḏd mdw ḫˁ Rˁ ẖnm.n.f nst.f m33.n.f (m) irty.f wrrt.f ḥk3.n.f t3wy nb im.s ḥḏ.ti wbn.ti 3w.ti r nṯrw sḫm.ti w3š.ti ssm.k nṯrw m šmsw.k ḥwn nfr 3w nmtt wrš ms rˁ-nb sḏr iwr in mwt.f rˁ-nb ḳ3.ti ˁ3.ti wˁb.ti pr.k m nsp.(k) wbn.k m wpt ḥḏw mr im3w.f ḏs.f m sḫt 3ḫt m psḏ.f m-ẖnw wˁ ḥry-tp t3wy bik ˁ3 m-ẖnw irty.f wḏ3t.(f) mḥ.ti m-pḫr n k3 wḏ3t sḫn wr pr m t3wy ḥr sw r it.f twr.f sˁr mwt.f gmḥ irw.f m ḥwt-rwty ḫˁ Rˁ m wnwt nt 3w-ib di.k ˁnḫ wḏ3 snb n nsw-bity (iwˁ n nṯrwy prwy stp n Ptḥ iry m3ˁt Rˁ sḫm ˁnḫ Ỉmn)|

الترجمة:

تلاوة: ظهور رع، الذي اتحد بعرشه، الذي رأى بعينيه بياضه، الذي حكم مصر (الأرضين) بكل ما فيها، المُنير، المُشرق، السعيد أكثر من الآلهة، القوي، المعبود، يا من تقود الآلهة كالتابعين لك، الطفل الطيب، واسع الخطى، الذي يولد كل يوم خلال النهار، الذي يقضي الليل محمولاً بواسطة والدته يومًا بعد يوم، عاليًا، عظيمًا، طاهرًا، إنك تخرج من جرحك [أ]، وتشرق بجبين مضيء، الذي يحب تألق نوره في حقل الأفق، الذي يضيء في لمعان الضوء، الواحد، الذي يحكم الأرضين (مصر)، الصقر العظيم في عينيه، وعين الوجات الخاصة به كاملة بواسطة ثور عين الوجات، الباقي العظيم، الخارج من الأرضين (مصر)، الذي يبتعد عن والده، ويتطهر لكي يجعل والدته ترتقي لترى صورته في (*ḥwt-rwty*). يفرح رع في الساعة الخاصة بسعادة القلب. إنك تهب الحياة والصحة والعافية لملك مصر العليا والسفلى (وريث الإلهين الظاهرين، المختار من بتاح، الذي يقيم عدالة رع، الصورة الحية لآمون)| .

الملك:

Le Roi :

Derrière Lui :

nsw-bity (iwˁ n nṯrwy prwy stp n Ptḥ iry m3ˁt Rˁ sḫm ˁnḫ (n) Ỉmn) s3-Rˁ (ptwlmys ˁnḫ ḏt mry Ptḥ)

ملك مصر العليا والسفلى (وريث الإلهين الظاهرين، المختار من بتاح، مقرعدالة رع، الصورة الحية لآمون) ابن رع (بطلميوس ليحيا دائمًا، محبوب بتاح).

خلف الملك : رموز طلسمية (للحماية).

المعبودات:

Divinités : 8 9

10

11

ḏd mdw š3i ḥm nṯr pn Rʿ-Ḥr-3ḫty Ḥr Bḥdt nṯr ʿ3 nb pt [*ḥr ṯs-idb*] *m wmwt ḫprt rn.s wnwt ḫmnt nt hrw wnwt pw nt 3w-ib // nʿi ḥm pn šps im.s 3w-ib n nṯrw imyw ḫt Rʿ skd ḥʿ im.s ḫft sḫr ʿ3pp ʿḥʿ.s n Ḫnsw*

تلاوة: يعبر* جلالة هذا الإله رع-حور-آختي، حور بحدتي، الإله العظيم، سيد السماء، [الضفة الرملية] نحو ساعة اسمها (الخلاقة)، الساعة الثامنة من اليوم، إنها الساعة الخاصة بسعادة القلب، يتقدم جلالة هذا الإله المبجل فيها لكي يسعد قلوب الآلهة الذين يتبعون رع، يبحر مسروراً فيها عندما يسقط الثعبان عبب (ب) إنها (الساعة) تنهض من أجل خنسو.

الساعة الثامنة من النهار:

1° La Huitième Heure Du Jour : 12

ḫprt wnwt ḫmnt nt hrw

الخلاقة (*ḫprt*) الساعة الثامنة من النهار.

حور: *Ḥr* 2° HORUS : 13

باستت: *B3stt* 3° BASTIT :

جحوتي: *Ḏḥwty* 4° THOT : 15

رع – بحدتي: 5° RA-BEHOUDITI : 16

Rʿ Bḥdty nṯr ʿ3 nb pt

رع – بحدتي، الإله العظيم، سيد السماء.

حور: *Ḥr* 6° HORUS : 17

استكمال بعض الأجزاء المهشمة في النص:

الجزء المهشم	الاستكمال	المصدر
		Piankoff, A. & Drioton, É., Le Livre du Jour et de la Nuit, BdÉ 13, p. 17.

التعليق:

أ) **nsp :**

تعني هذه الكلمة جروح، وربما تكون مشتقة من فعل *isp* بمعنى "يقطع – يجرح" مضاف إليه حرف *n*، ويبدو أن هذه الكلمة تشير إلى الجروح التي أصيب بها رع أثناء قتاله ضد أبو فيس (٣٠).

ب) **:ꜤꜢpp**

يمثل *ꜤꜢpp* عدو إله الشمس، وقد ذكرت كتب العالم الآخر في مصر القديمة الصراع الذي دار بين رع و *ꜤꜢpp*، وقد ذكرت نصوص كتاب النهار في غرفة التابوت بمقبرة رمسيس السادس أن الثعبان *ꜤꜢpp* يريد إيقاف مركب المعبود رع (٣١)، وقد ذكر في الفصل ١٠٨ في كتاب الموتى أن مركب المعبود رع توقف بسبب ابتلاع الثعبان *ꜤꜢpp* سبعة أذرع من المياه، ولكن عندما يتم طعنه فإنه يتقيأ ما ابتلعه من المياه لكي يستطيع مركب رع أن يكمل رحلته (٣٢). وفي المنظر الخاص بهذه الساعة نجد أن *ꜤꜢpp* صور في هيئة أسير مكبل ولم يظهر في هيئة ثعبان.
والنص الخاص بهذه الساعة يتشابه إلى حد كبير مع نص الساعة الثامنة الذي ذكر في مقبرة رمسيس السادس (٣٣):

القيمة الصوتية:

š3i n ḥm nṯr pn ḥr ṯs-idb pn r wnwt ḥꜤt rn.s wnwt pw ḫmnt nt hrw nṯrw imyw.s m ḥꜤ ḫft sḫr ꜤꜢpp sm3Ꜥ-ḫrw ḥm nṯr pn Ꜥḥ.s n Ḫnsw

الترجمة:

عبور جلالة هذا الإله على هذه الضفة الرملية باتجاه ساعة اسمها (الابتهاج)، هذه الساعة هي الساعة الثامنة من النهار، الآلهة الموجودون فيها في سعادة عندما يسقط *ꜤꜢpp*، عندما سوَّغ جلالة هذا الإله ذلك. إنها (الساعة) تنهض من أجل خنسو.

نتائج البحث:

- بدراسة مناظر ونصوص ساعات النهار التي ظهرت في صالة الأعمدة الأولى بمعبد إدفو يتضح أنها بلا شك متطورة من كتاب النهار الذي ظهر بنسخته الكاملة في مقبرة الملك رمسيس السادس بوادي الملوك (KV 9)، وذلك من خلال عقد بعض المقارنات بين نصوص كتاب النهار التي وردت في مقبرة رمسيس السادس، وبين نصوص ساعات النهار التي وردت في معبد إدفو.

وبذلك يتضح لنا أن المعابد المصرية في العصرين اليوناني والروماني كانت معابد مصرية مائة بالمائة، حيث أنها حافظت على نفس التراث الديني الذي كان سائدًا في مصر القديمة قبل غزو الإسكندر الأكبر لمصر، لكن هذا التشابه الكبير لا ينفي أنه كانت هناك بعض الاختلافات مثل ظهور عدو مركب الشمس منذ بداية رحلة المركب النهارية في الساعة الأولى وحتى الساعة العاشرة، بينما

في قبر رمسيس السادس ظهر *ꜣpp* في الساعة السادسة، بالإضافة إلى ذلك فإن عدو مركب الشمس ظهر في معبد إدفو بهيئات مختلفة مثل الحمار والسلحفاة وهي هيئات مرتبطة بالمعبود ست.

- تتميز نصوص ساعات النهار في معبد إدفو بأنها بدأت بابتهالات لإله الشمس، وهذه الابتهالات كانت منتشرة في الدولة الحديثة أيضًا *، وبعد هذه الابتهالات جاء النص التوضيحي الذي يصف الأحداث الأسطورية في كل ساعة وهو الجزء الذي يتشابه مع نصوص كتاب النهار في مقبرة الملك رمسيس السادس.

- لا يمكن النظر إلى ساعات النهار التي صورت على الجدارين الجنوبي والشمالي بصالة الأعمدة الأولى في معبد إدفو بمعزل عن دورة القمر التي صورت على الجدارين الشرقي والغربي بنفس الصالة *، فتصوير دورتي الشمس والقمر جعل من صالة الأعمدة الأولى بمعبد إدفو كأنها كون مختزل حيث تتبع دورة القمر مسار متعارض مع دورة الشمس، حيث تتبع دورة الشمس مسارًا يتجه من الشرق إلى الغرب، وتتبع دورة القمر مسارًا يتجه من الغرب إلى الشرق.

حواشي البحث:

(*) أستاذ اللغة المصرية القديمة في العصرين اليوناني - قسم الآثار اليونانية الرومانية - كلية الآثار - جامعة القاهرة.
(**) معيدة بقسم الآثار اليونانية الرومانية - كلية الآثار - جامعة القاهرة.
والبحث مشتق من رسالتها لنيل درجة الماجستير من قسم الآثار اليونانية الرومانية - كلية الآثار - جامعة القاهرة، تحت عنوان : مناظر ونصوص الجدار الشمالي لصالة الاعمدة الأولى (C) بمعبد إدفو - دراسة لغوية حضارية
تحت إشراف أ.د/ حسان إبراهيم عامر

(1) WPL, p. 233.
(2) kurth, D., Treffpunkt der Götter: Inschriften aus dem Tempel des Horus Von Edfu, Artemis Verlag
(3) Zürich und München, 1994, p. 133.
(4) Hornung, E., The Ancient Egyptian Books of The Afterlife, Translated from The German by David
(5) Lorton, Cornell University Press, 1999, p. 116.
(6) PM I-2, p. 512.
(7) Piankoff, A. & Drioton, É., Le Livre du Jour et de la Nuit, BdÉ 13, Le Caire, 1952, p. VIII-IX.
(٨) منى زهير الشايب، المناظر الفلكية في المقابر الملكية حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٥٩-١٦٠.
(9) Kurth, D., op. cit, p. 133.
(10) Edfou III, p. 214(17), 216(5), 217(8), 218(12).
(11) Edfou III, p. 219(16).
(12) Edfou III, p. 222(7).
(13) Edfou III, p. 223(13), 224(17).
(14) Edfou III, p. 226(13), 227(17), 229(2).
(15) Kurth, D., op. cit, p. 134.
(16) Edfou III, Pl. LXX, 1er Tableau (1er Heure) & 2e Tableau (2e Heure).
(17) Edfou III, Pl. LXX, 3e Tableau (3e Heure).
(18) Edfou III, Pl. LXXI, 4e Tableau (4e Heure).
(19) Edfou III, Pl. LXXI, 5e Tableau (5e Here).
(20) Edfou III, Pl. LXXI, 6e Tableau (6e Heure).
(21) Edfou III, Pl. LXXII, 1er Tableau (7e Heure).
(22) Edfou III, Pl. LXXII, 2e Tableau (8e Heure).
(23) Edfou III, Pl. LXXII, 3e Tableau (9e Heure).
(24) Edfou III, Pl. LXXIII, 4e Tableau (10e Heure).
(25) Edfou III, Pl. LXXIII, 5e Tableau (11e Heure).
(26) Edfou III, Pl. LXXIII, 6e Tableau (12e Heure).
(27) Edfou III, pp. 221-222.
(28) Faulkner, R. O., A Concise Dictionary of Middle Egyptian, Oxford, 1991, p. 307.
(29) Piankoff, A., The Tomb of Ramesses VI, vol. 1 Texts, 1954, p. 401.
(30) Piankoff, A. & Drioton, É., op. cit, p. 17.

* يعتقد Piankoff, A. أن فعل *šȝi* يشير إلى مناورة معينة يتم إجراؤها أثناء عبور منطقة ضحلة

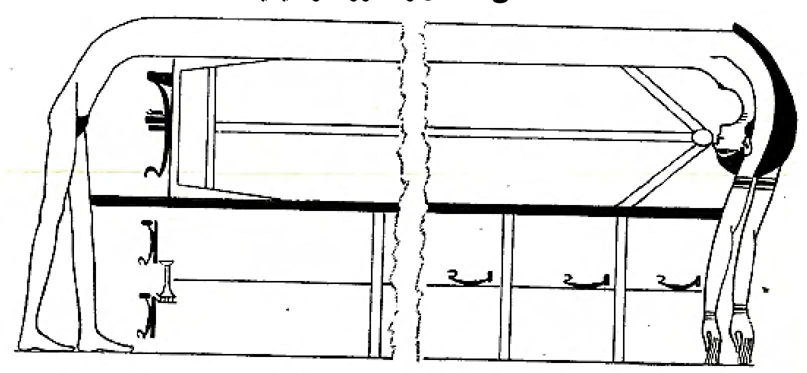
(31) Edfou III, pp. 222-223.
(32) WPL, p. 546.
(33) LÄ I, col. 350.
(34) Faulkner, R. O., The Ancient Egyptian Book of The Dead, The American University in Cairo Press, pp. 101-102.
(35) Piankoff, A. & Drioton, É., op. cit, p. 17.

* قام Assmann, J. بدراسة لابتهالات إله الشمس واستعان ببعض النصوص من معبد إدفو وقارنها نصوص الدولة الحديثة:
Assmann, J., Liturgische Lieder an den Sonnengott, MÄS 19, 1969.

* للحصول على ترجمة نصوص دورة القمر في معبد إدفو وشرح المناظر المصاحبة لها راجع:

Priskin, G., ''The Depictions of the Entire Lunar Cycle in Graeco-Roman Temples'', JEA 102, 2016, pp. 111-144.
Cauville, S., ''Le Pronaos D'Edfou : Une Voute Étoilée'', RdE 62, 2011, pp. 41-55.
kurth, D., Treffpunkt der Götter: Inschriften aus dem Tempel des Horus Von Edfu, Artemis Verlag Zürich und München, 1994, pp. 126-133.

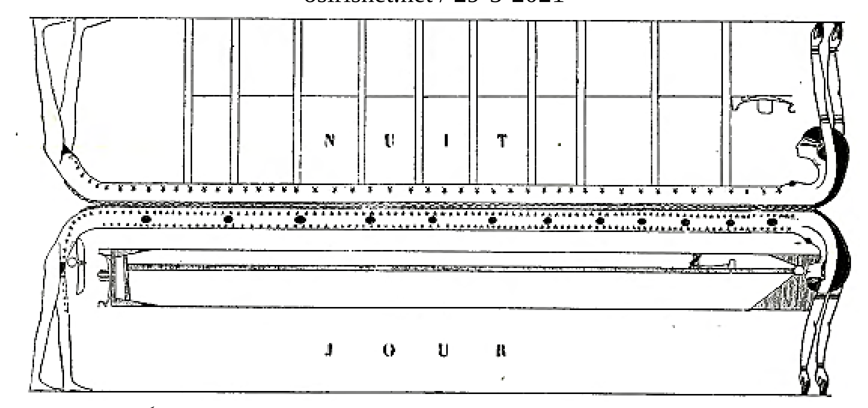
ملحق الأشكال والصور التوضيحية



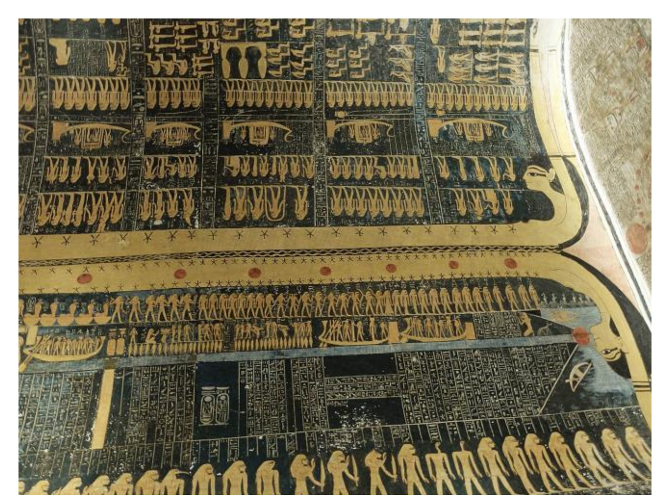
شكل ١: كتابي الليل والنهار في ممر مقبرة رمسيس السادس نقلاً عن:
Piankoff, A., The Tomb of Ramesses VI, vol. 1 Texts, 1954, p. 386.



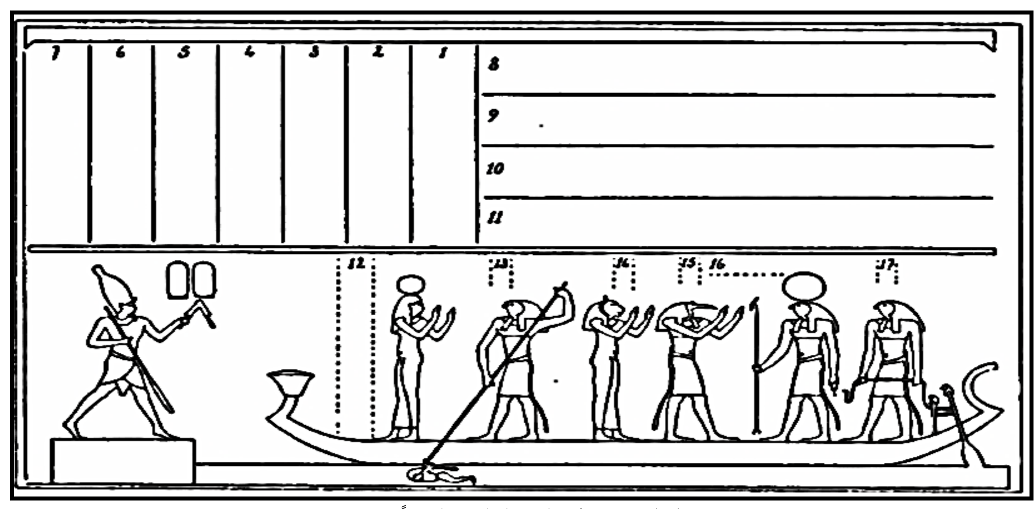
صورة توضح جانبًا من كتابي الليل والنهار في سقف ممرات مقبرة رمسيس السادس نقلاً عن:
osirisnet.net / 29-5-2021



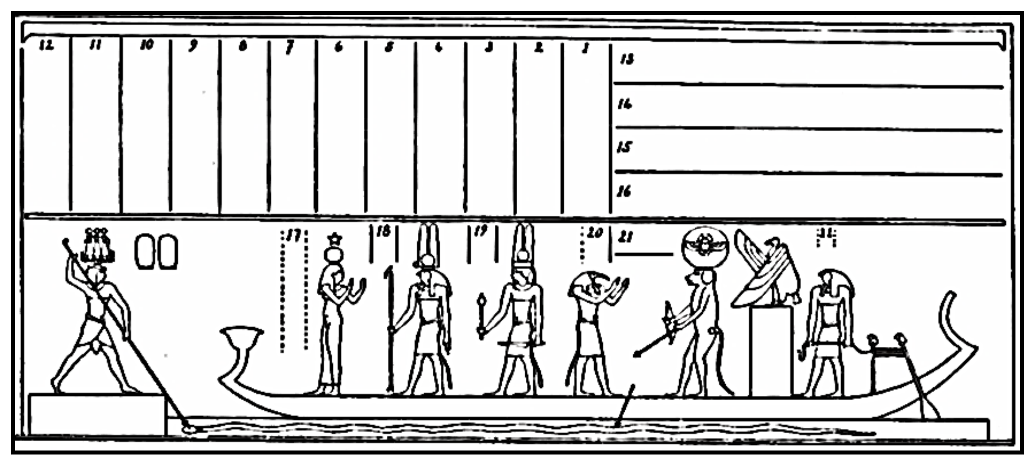
شكل ٢: كتابي الليل والنهار في غرفة التابوت بمقبرة رمسيس السادس نقلاً عن:
Piankoff, A., The Tomb of Ramesses VI, vol. 1 Texts, 1954, p. 386.



صورة توضح كتابي الليل والنهار على سقف حجرة التابوت بمقبرة رمسيس السادس نقلاً عن:
pinterest.com / 29-5-2021



شكل ٣: منظر الساعة السابعة نقلاً عن:
Edfou, III, pl. LXXII, 1er Tableau.



شكل ٤: منظر الساعة الثامنة نقلاً عن:
Edfou, III, pl. LXXII, 2e Tableau.

الخطاب رقم_MMA22.3.518 بمتحف المتروبوليتيان للفنون بنيويورك

أ.د /هدي محمد عبد المقصود
أ/ محمد شعبان محمد حسن

ملخص البحث:
يندرج هذا الخطاب تحت قائمة الخطابات الرسمية ، وهو بحالة جيدة ، والكتابة واضحة تماماً على الوجه ، والخطاب مكتوب بالمدادين الأحمر والأسود ، إلا أن السواد الأعظم من نصوص الخطاب مكتوبة باللون الأسود ، أما اللون الأحمر فيظهر قرب نهاية السطر السادس والسابع ، وبداية ونهاية السطر الثامن من وجه الخطاب ، ولم يستعمل المداد الأحمر في ظهر الخطاب، الذي إذا ما نظرنا إليه، فنجد على أقصى اليسار عمودان الأول منهما ناحية اليسار طويل والثاني قصير جداً ، ينتهي عند ما قبل ثلث السطر الأول، ونجدهما مكتوبين بطريقة معكوسة من اليسار لليمين ، ثم العنوان المكتوب أقصى يمين الظهر من أسفل في خط واحد فقط ، وفي هذه المرة كتب معدولاً غير مقلوب ، وهو ما يميز هذا الخطاب ، وعن التهشير الموجود في الخطاب فيظهر في منتصف السطرين الثاني والرابع فقط في وجه الخطاب .
يبلغ ارتفاع هذا الخطاب ٢٦,٩ سم، وعرضه ١٤,٥ سم ، يحتوي وجه الخطاب على ثمانية أعمدة ، بمعدل ٤٦٩ علامة ، مكتوب من اليمين إلى اليسار، أما الظهر فيحتوي على عمودان ، بمعدل ٩٢علامة ، بالإضافة للعنوان المكتوب في سطر واحد فقط ، عندما اكتشف الخطاب كان غير مفتوح ، مربوط بخيط ، ومختومة بكتلة صغيرة من الطين [١] .

مقدمة عن الخطابات

ظهرت في اللغة المصرية القديمة كلمات كثيرة تدل على الخطاب ،حيث أطلق عليها في عصر الدولة القديمة اسم *mḏ3t* ،بينما في عهد الدولة الوسطى تغير الاسم إلى *sš* كمصدر من الفعل *sš* بمعنى يكتب ،للدلالة على الكتابة ،وفي الدولة الحديثة تغير الاسم إلى *šʿt* والتي تعني وثيقة أو خطاب[٢] .

المواد التى كتبت عليها الخطابات :-

-البردي:- ظهر البردي أول مرة في مقبرة حماكا من الأسرة الأولى في سقارة ،وكان خالي من الكتابة ،وفي معبد الملك (نفر-كا-رع)من الأسرة الخامسة ظهر البردي مكتوباً عليه حوليات المعبد الجنازي[٣]،و كان البردي شائعاً في كتابة الخطابات، وكان أكثر ها تدويناً الخطابات الرسمية ،و الخطابات المتبادلة بين المرؤوس ورئيسه.

-الأوستراكا (الشقافات):- وكانت البديل الأمثل للبردي للأشخاص الذين لا يستطيعون شراء البردي، وكانت على نوعين إما من كسرات الحجر الجيري الأملس ، أو من كسرات الفخار المهشم.

- الخشب:-لأن الكتابة المدونة على الخشب تكون أكثر تعرضاً للزوال نتيجة اللمس، فضلاً على أنه مادة قابلة للتلف بسهولة استخدم الخشب على نطاق ضيق في الكتابة.

-الكتان :- استخدم الكتان في مصر منذ العصر الحجري الحديث وعصر البداريكنسيج للملابس، إلا إنه استخدم أيضاً في الكتابة ولكنها كانت نماذج قليلة جداً[٤].

مكونات الرسالة:-

كانت تتكون الرسالة من الصيغة الافتتاحية،موضوع الخطاب ،الصيغة الختامية، عنوان الرسالة[٥].

موضوعات الرسالة:-

خطابات شخصية: تكون موجهة من أشخاص إلى أرباب،أو ما بين الأشخاص أنفسهم.

-خطابات إدارية:وتحتوي على أوامر أو تقارير أو خطابات إعلام وتبليغ أو خطابات متبادلة بين موظفي الإدارات.

-**خطابات شكاوي** :وتكون إما ودية (غير رسمية)لا تقدم لذوى السلطة مباشرة ،أو شكاوي رسمية وهي التي توجه لذوي السلطات للفصل فيها، مثل شكاوي القروي الفصيح.

-الإيصالات الضريبية

-الخطابات التعليمية:وهي موضوعات أدبية يرجع أصلها إلى خطابات حقيقية أو إنشائية كان المقصود منها أن تستعمل نماذج للتعلم[٦] .

وصف الخطاب :

يبلغ ارتفاع هذا الخطاب ٢٦,٩ سم، وعرضه ١٤,٥ سم ، يحتوي وجه الخطاب على ثمانية أعمدة ، بمعدل ٤٦٩ علامة ، مكتوب من اليمين إلى اليسار، أما الظهر فيحتوي على عمودان ، بمعدل ٩٢علامة ، بالإضافة للعنوان المكتوب في سطر واحد فقط ، عندما اكتشف الخطاب كان غير مفتوح ، مربوط بخيط ، ومختومة بكتلة صغيرة من الطين .

مضمون الخطاب :

يبدأ حقا نخت *ḥḲ3 nḫt* هذا الخطاب بالصيغ الدعائية الموجهة ل هرو نفر*hrw nfr* المسؤل عن أرض الشمال ، ثم توضيح حقا نخت*ḥḲ3 nḫt* بإرسال حتي سا نخت*ḥty s3 nḫt*و سانب نيوت*s3 nb niwt* ل هرو نفر ومعهما مكيال ليجمعا فيه كميات القمح والشعير المدينة ل حقا نخت*ḥḲ3 nḫt* ووضعها في بيت هرو نفر*hrw nfr*، ثم يوضح هذه الكميات بأنواعها وعددها وأسماء الأشخاص وأماكنهم ، وبعد ذلك يتحدث حقا نخت *ḥḲ3 nḫt* عن مقايضة أو تبادل الزيت مقابل القمح والشعير

وبخصوص أهم الأفكار الواردة في ظهر الخطاب فهي طلب حقا نخت *ḥḲ3 nḫt* من ميرسو*mr-sw* ألا يقصر مع نخت ، لأنه يراعي كل ما يخص حقا نخت *ḥḲ3 nḫt*.

لم تحتوي برديات حقا نخت على اسم ملكي حتى نستطيع من خلاله تأريخ البرديات ،لذا انقسم العلماء حول تأريخ هذه البرديات كالتالي:-

-يرى Winlock مكتشف مقبرة (msh) التي عثر فيها على البرديات أنها تعود لفترة الملك منتوحتب الثالث ، ويوافقه الرأي { James,Trigger}[٧] .

-بينما يذكر Goedicke أنها كتبت في بداية الأسرة الثانية عشرة في فترة أمنمحات الأول أو سنوسرت الأول[٨] .

-أخيراً يرى Games,p,Alain أنها كتبت في عهد الملك سنوسرت الأول[٩].

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

وجه الخطاب رقم MMA22.3.518

الترجمة:

1-b3k n pr ḏt , ḥm k3 ḥk3 nḫt ḏd iw ḫrt.k mi ꜥnḫ ḥḥ n sp , iry n.k ḥry š f nb nni nswt , nṯrw nbw nt(i)w

2- snḏm ptḥ rsy inb.f ib.k m ꜥnḫ wrt i3wt

3-wn im3ḫ.k nfr ḫr k3 n ḥry š f nb nni nswt , ḏd b3k im di.(Iw rḫ sš.k ꜥnḫ wḏ3 snb

4-ntt rdi.n iwt ḥty s3 nḫt ḫnꜥ s3 nb niwt ḥr n3n iti mḥ pty nt(y)ꜥ3 , irt r.f sš.k pw ꜥnḫ wḏ3 snb rdit šdt , nn rdit

5- tḫtḫ nhwim , mi nfr.k ꜥnḫ.t(i) snb.t(i) , ir grt r s3 šdt st , ḏd.t(w) m pr sš.k ꜥnḫ wḏ3 snb r iwt r.s , mk grt

6-rd.n.i int.sn t3 ḥk3t ḫ3t st im.s , iw s ʿnt m ẖnt kmt, mk grt pty 13 m ḥwt h33
7- mʿ nn ksw, ḥnʿ iti mḥ 13,5 mʿ ip ẖrd m iw sbkw , ntt m ḏ3tt m3t mʿ nḥry s3 ipi pty 20
8- sn.f dšrt3 , dmd (pty) 38 ,(iti mḥ) 13,5 . ir grt rdit.f n.i db3 m mrḥt dd.f n.i hbnt ḥr iti mḥ 2 , ḥr pty 3

التـرجمة (الوجه)

[١] خادم الوقف الجنازي ، خادم القرين حقا نخت ، يقول إن هيئتك تشبه الحياة مليون مرة، (ليت) أن يعمل من أجلك *ḥry š f* سيد إهناسيا وكل الآلهة الذين (في السماء والأرض) [٢](ليت) يحلي *ptḥ*الذي جنوب جداره قلبك بحياة عظيمة ومديدة[٣] (ليت) أن يكون تبجيلك الأخير مع كا Hry S f سيد اهناسيا ، يقول خادمك المتواضع ، أجعل (أنا) أن تعرف سيادتك لك الحياة والصحة والسعادة ، [٤] أني جعلت أن يحضر *s3 nb niwt* و*ḥty s3 nḥt* بخصوص القمح والشعير الذين هنا ، ماذا يجب أن يفعل بخصوصه سيادتك لك الحياة والصحة والسعادة لتجعله مجمعاً، بدون جعله [٥]ملخبط قليلاً هنا لو سمحت (حرفياً: لو تفضلت مزدهراً ومعافى) ، الآن بعد جمعها ، يجب أن توضع في بيت سيادتك لك الحياة والصحة والسعادة ، حتى يُؤتى بشأنها . الآن ، أنظر ،[٦] جعلت أن يُحضروا المكيال (الذي) يُكيل فيه ، إنه مغطى بجلد أسود ، الآن ، أنظر (حقات)١٥ شعير في*ḥwt h33* [١٠] [٧] مع *nn ksw*، و ١٣,٥(حقات) قمح مع *ipi ẖrd* في iw sbkw[١١] ، والتي في المقاطعة الجديدة [١٢]مع *nḥry s3 ipi* ٢(حقات) شعير، [٨] ومع أخيه *dšrt* ٣ (حقات شعير) ، إجمالي ٣٨ شعير ، ١٣,٥ قمح .الآن بخصوص من يعطيني القيمة من الزيت يجب أن يعطيني إناء واحد مقابل ٢(حقات) قمح أو ٣ (حقات) شعير.

1-r-pw , mk swt mr.i rdi.t(w) n.i ḫtw.i m iti mḥ ḥnᶜ tm(.k) rdi ᶜm ib(.k)ḥr nḫt , ḥr iwt.f n.k nbt ḥr.s , mk
2-ntf m33r ḫt.i nbt
3-imy r t3 mḥwhrw nfr

الظهر

[١]لكن أنظر ، أفضل أن أُعطى أشيائي من القمح ، لا تهمل بخصوص *nḫt* بشأن ما يأتي لك بشأنه ،[٢] إنه يهتم بكل أشيائي [٣]المسؤل عن أرض الشمال hrw nfr .

التعليق الحضاري للخطاب :
توفر في الخطاب السابق معظم مكونات الخطاب التي تتمثل في :
١_ الصيغة الإفتتاحية وفيه يذكر صاحب الرسالة ألقابه وأسمه وظهرت في النص
b3k n pr dt , ḥm k3 ḥk3 nḫt
خادم الوقف الجنازي ، خادم القرين حقا نخت
٢- الصيغة الدعائية وهي صيغة يذكرها المُرسِل للمرسَل إليه ومنها ما ورد في النص التالي :
iry n.k ḥry š f nb nni nswt
(ليت يعمل من أجلك *ḥry š f* سيد إهناسيا)
٣-موضوع الخطاب وفيه يذكر راسل الخطاب الغرض من إرساله ، ويظهر موضوع الخطاب من منتصف السطر الثالث وحتى بداية السطر السادس ، ويتمثل في تذكير *ḥk3 nḫt* للمسئول عن أرض الشمال *hrw nfr* أنه أرسل كلاً من *ḥty s3 nḫt* و *s3 nb niwt* بخصوص القمح والشعير الموجودان في مدينة *pr h33* [١٣]، ويطلب منه أن يخزنهما عنده لحين أن يُرسل إليه *ḥk3 nḫt* بشأنهم مرة أخرى .
٣- العنوان وفيه يذكر المُرسل عنوان المُرسَل إليه المُدرج في ظهر الخطاب وهذا ما يتضح في النص
imy r t3 mḥw hrw nfr
المسئول عن أرض الشمال *hrw nfr* .
إلا أن هذا الخطاب استخدم مرة أخرى ، حيث نلتمس بداء من السطر السادس بدأت تغيب صيغة الإحترام المبالغة التي التمسناها في بداية الخطاب ، وفيه يتحدث *ḥk3 nḫt* عن المديونات التي له عند الأشخاص الذين تم ذكرهم من بداية السطر السادس وحتى السطرين الأول والثاني من ظهر الخطاب المكتوبين بطريقة معكوسة من اليسار لليمين .

بيت الأبدية[١٤] *prdt*

كان المتوفون يجتهدون في أيام حياتهم أن يضمنوا إستمرار إقامة شعائرهم ، وذلك بإنشاء وقف دائم ، على أن الحكومة كانت تأخذ هذا الأمر على عاتقها في بادئ الأمر فكانت تمنح موظفيها مرتبات ضخمة طيلة حياتهم ومن جهة أخرى تضمن لهم الإحتفال بإقامة شعائرهم فتحبس عليهم دخلاً جنازياً خاصاً تحت إدارة خاصة تسمى (بيت الأبدية"برجت") متصلة بمصلحة القربان وكان واجبها القيام بهذه الأعمال الخيرية[١٥].

المعبود حري شف (*) *ḥryš.f* (حري شا إف)

ويعني اسمه (الذي فوق بحيرته)[١٦] ،معبود على هيئة الكبش ،أطلقت عليه العديد من الألقاب منها:سيد الأرضين ،سيد القرنين،الذي يربط القرنين ،حاكم الأرضين ،سيد إهناسيا ،سيد السماء ،أعتبر كبش مدينة اهناسيا الآله الرئيسي في المنطقة الممتدة من المقاطعة العشرين من أقاليم مصر العليا[١٧].
كما كان يلقب حري شف أيضاً بلقب [القوي] ، ولهذا ساواه الإغريق بإلههم هرقل، لذلك أطلقوا على إهناسيا اسم [هراكليوبوليس][١٨].
وترجع عبادة حري شف بهيئة الكبش في تلك المنطقة إلى عصور تسبق الدولة القديمة ويؤيد ذلك النقوش المسجلة فوق جدران بقايا الأعمدة ولفائف البردي المكتشفة في المنطقة[١٩].

إهناسيا *nnnsw*

تقع منطقة إهناسيا في الإقليم العشرين من أقاليم مصر العليا ضمن نطاق محافظة بني سويف [٢٠]،لعبت دوراً تاريخياً هاماً،ولها شهرة تاريخية وآثرية قديمة ،حيث كان يقع فيها عاصمة مصر في عهد الأسرتين التاسعة والعاشرة،الفرعونيتين ،وكانت من المناطق المقدسة التي نُسب اليها الكثير من الأساطير الدينية القديمة[٢١]،ويعتقد أن هذا الاسم مشتق من الاسم المصري القديم الذي كان يشار به إليها وهو *ḥwt nn nsw* والذي يعني مدينة (مقر) الطفل الملكي،ربما إشارة إلى إستقرار أحد أبناء الملك في المنطقة لأغراض سياسية خاصة.

شيد بها معبداً في المنطقة الشمالية بالقرب من منطقة سد منت للمعبود حري شا إف ،وقد إعتبر الإغريق فيما بعد الآله والمعبد مرتبطين بالمعبود الإغريقي الذي أخذ صفات حر شاإف فلقبوه بلقب (هرقل) الذي اقترن فيما بعد بالمعبود حري شاإف [٢٢].

بتاح (الذي جنوب جداره) *ptḥ rsy ỉnb.f*

اسم بتاح يعني (الباني) أصل الكلمة تعني الفاتح [٢٣]،صور بتاح بصورة إنسان بدون تحديد واضح لأعضائه ملتفاً بلفائف المومياء ويزين رقبته بقلادة تغطي كتفه وجزء من صدره،ويلبس قلنسوة،ويضع يديه فوق صدره ممسكاً بصولجان ،ونادراً ما صور على هيئة طائر [٢٤].

لعب المعبود بتاح دوراً هاماً في الديانة المصرية القديمة ، واكتسب شهرة واسعة منذ أن أصبحت منف عاصمة للبلاد ، وحتى في الأسرة الثامنة عشر، وقد تمتع بتاح بمكانة عالية لمدة طويلة مما يوضح مكانته في قلوب المصريين اعتلاء الملك (مر ن بتاح) العرش في الأسرة التاسعة عشرة والذي يعني اسمه (محبوب بتاح)

عرفت عبادة بتاح منذ بداية الأسرات حيث وجد أقدم تمثيل له على إناء من الألبستر عثر عليه في منطقة طرخان ويرجع لعهد الملك (مينا) من الأسرة الأولى ،كما ذكر في النصوص المصرية القديمة ، ولعب دور كبير مع المتوفى في كتاب الموتى ، حيث اشترك في فتح الفم للمتوفى وقهر أعدائه ، كما أنه أحد معبودات الخلق حيث كان رأس تاسوع منف [٢٥].

(الذي جنوب جداره) لقب من ألقاب بتاح، وتفسر ويلسون الاسم بأنه يشير إلى المعبود بتاح في معبده الذي كان يقع جنوب (منف) طبقاً لما ذكره المؤرخ (هيرودوت) [٢٦].

صيغة *ʿnḫ wḏ3(.w)snb(w)* . **فليعيش موفقاً ومعافى**

صيغة من صيغ التمنيات والدعوات ، والعلامات الثلاثة السابقة تمثل كل منها إحدى الكلمات على أن شكلها الكامل كالتالي :- .

ولقد اختار المصري القديم العلامة الأولى من هذه الكلمات قاصداً أن تكون كل العلامات رأسية حتى تكون في تناسق جميل[٢٧] .

وكانت هذه الصيغة تتبع أسماء الملوك وغالباً أسماء الملكات والأمراء وبعد أسماء الأفراد نذكر مثال من بردية وستكارد .

tiw iw.irḫ. kwi ity ʿnḫ wḏ3 snb nb.i

" نعم أنا أعرف يا مليكي فليعش موفقاً ومعافى سيدي"

المعبود مونتو:- *mntw*

واحد من الآلهة العظام في العقيدة المصرية القديمة ،وكان آله مدينة أرمنت وهو العضو الأول في الثالوث مع زوجته المعبودة إيونت وابنتهما المعبودة ثنيت، عرف منذ عصر الدولة القديمة وصاعداً حيث ظهر في الأسرة السادسة في المعبد الجنازي للملك بيبي الثاني ، وأشير إليه كإله محلي لمدينة أرمنت حيث لقب ب (سيد أرمنت) في طيبة وذلك في أواخر الدولة القديمة [٢٨]،وهو معبود الحرب أيضاً ويعد آلهاً حامياً ضد الأعداء حيث ظهر في نصوص سحرية كتعويذة ضد الحيوانات [٢٩]، واسم الآله مونتو يعني (سبع مهاجم) ،وصور الآله مونتو على هيئة رجل له رأس صقر يعلوها قرص الشمس وريشتان عاليتان ويحمي جبهته ثعبان الكوبرا وأحياناً ثعبانان،كما صور برأس ثور يمسك في يديه أسلحة مختلفة كإله للحرب وفي ذلك الوقت أتخذ الثور رمزاً له [٣٠]، وعرف في أرمنت بإسم (بخ) أو(بوخوس) باليونانية وهو عجل مقدس ويعد ثور المعبود مونتو مثل أبيس في منف،وسكنبوخيس في معبد ارمنت [٣١].
اتخذ الآله مونتو الصفات الشمسية وعُرف باسم مونتو- رع في عهد الملك تحوتمس الثالث على الأقل ،ومن ثم أصبح مساوياً للآله رع حور أختي[٣٢] ، وإن كان علا نجم مونتو في عصر الأسرة الحادية عشرة وشيدت له المعابد في أماكن عبادته في أرمنت ،ومها إنتشرت عبادته إلى ثلاث مدن مجاورة هي طيبة والطود والميدامود وهم مدن الإقليم الرابع من مصر العليا[٣٣].
واحتفظ رسمياً بمكانته بإعتباره السيد القديم للإقليم حتى العصر المتأخر وإن لم يكن له دور هام في أي من الطقوس الدينية[٣٤].

الخلاصة :
هذا الخطاب يندرج تحت بند الخطابات الإدارية الرسمية ، وهو بحالة جيدة جداً من الوضوح وجمال الخط ، ومن خلال تحليل النصوص تبين أن هذا الخطاب استعمل أكثر من مرة ، كما احتوى على معظم عناصر الرسالة المكونة للخطاب .

حواشي البحث

[1] - James(T) ,TheHEQANAKHT PAPYRS AND OTHER EARLY MIDDLE KIGDOM DOCUMENTs,New York , 1962 , p.45.
[2] - Allen,(J).,The Heqanakht Papyri ,New York, 2002, p.7.
[٣] - هدى محمد عبد المقصود : مقدمة لدراسة الخط الهيراطيقي،المنيا ٢٠٠٩،ص٦.
[٤] - مروة أحمد عويس علي:"مجموعة من الخطابات الهيراطيقية بدير المدينة خلال عصر الرعامسة (دراسة خطية-لغوية)"،رسالة ماجستير (غير منشورة)، ،كلية الآداب ،جامعة حلوان ،٢٠١٢، ص3.
[٥] - عبد الحليم نور الدين:"الخط الهيراطيقي، القاهرة ،٢٠٠٨،ص٣٣٦.
[٦] - عبد الحليم نور الدين:"المراسلات في مصر القديمة"(الموسم الثقافي الأثري الثالث بمكتبة الإسكندرية)،٢٠٣٣،ص٦.
[7] - James(T) , TheHEQANAKHT PAPYRS , p.45.
[8] - Allen(J) , The Heqanakht Papyri, p.128.
[9] -Allen(J) , The Heqanakht Papyri ,P.128.
[١٠]- توجد هذه القرية بجوار طيبة ، ربما يكون مكانها ما بين الجبلين والرزيقات راجع:
Gauthier (H) , Dictionnaire Des Noms Geographiques Contenus Dans Les Textes Hieroglyphiques ,1927 , Vol IV , p.95.
.
[١١]- توجد هذه القرية ما بين الجبلين والرزيقات راجع
Gauthier (H) , Dictionnaire Des Noms Geographiques, Vol I , p.48.

[١٢]- موقعها غير معروف ، ولكن ربما لن تكون بعيداً عن الأماكن السابقة ، وبكل تأكيد موقعها داخل برهاا بناءاعلى ما ورد في الخطاب الأول السطر السابع عشر الخاص بمديونات برهاا (الباحث) .
[١٣] - توجد هذه القرية بجوار طيبة ، ربما يكون مكانها ما بين الجبلين والرزيقات راجع :
Gauthier (H) , Dictionnaire Des Noms Geographiques, Vol III , p.85.
[١٤] .ترجمها جريفث (الوقف الجنازي) راجع:
Griffith,(L)., Heratic Papyri From Kahun and Gurob,The Texts,London,1898,p.68.
[١٥].سليم حسن: موسوعة مصر القديمة،الجزء الثاني،١٩٩٢،ص٣٩٢-٣٩٣.
(*)يعتقد علي فهمي خشيم أن اسم حري شف مكون من اسم معبودين أحدهما ليبي وهو (حا) رب الصحراء والقمر،والآخر سوري وهو(رشف)رب اللهيب والخوف راجع،علي فهمي خشيم: آلهة مصر العربية،المجلد الأول ،بنغازي، الطبعة الأولى،١٩٩٠،ص٣٧٧.
[16] - Hart,(G)., The Routledge Dictionary Of Egyption Gods And Goddesses, First Eddition,New York,2010,p68.
[17]- Mokhtar,(G)., Ihnasya El-Madina(HerakeopolisMagna),inPDE.40,Cairo,1983 ,p.166.
[١٨]. هدى محمد عبد المقصود: عواصم مصر قديماً وحديثاً،المنيا،٢٠١٠،ص٤٤.
[١٩] - إيناس بهي الدين عبد النعيم: المعبودات المصرية القديمة التي اتخذت هيئة الكبش (منذ بداية العصور التاريخية وحتى نهاية الدولة الحديثة) ،رسالة ماجستير (غير منشورة)،كلية الآثار،جامعة القاهرة،٢٠٠٢،ص٦٢.
[٢٠] - عبد الحليم نور الدين : مواقع ومتاحف الآثار المصرية ، القاهرة ،١٩٩٨،ص١٣٧.
[٢١] - صدقة موسى علي: بعض المواقع الآثرية في مصر الوسطى(٢- الفيوم وبني سويف) ، المنيا،٢٠٠٩،ص١٢٤.

[22]- Daressy, M.G.,"DeuxGrandes statues de RamsessII d`Herakleopolis",in:ASAE.17,1962,p.33.
[٢٣]. هبة عبد المنصف ناصف :المرجع السابق ، ص١١٥.
[24] - Holmberg, The God Ptah, London,1964,p.13.
[٢٥].أدولف إرمان : المرجع السابق ، ص١٠٦.
[٢٦].محمد رجب سيد جاد المولى :" قاعة بر حج ست نفرت`D بمعبد دندرة [دراسة تحليلية للمناظر والنصوص]" ،رسالة ماجستير (غير منشورة) ،قسم الآثار المصرية،كلية الآداب،جامعة سوهاج ،٢٠٠٩،ص٣١٧.
[٢٧] - عبد الحليم نور الدين:"اللغة المصرية القديمة"، القاهرة،٢٠٠٥،ص٣٦٠.
[28] - Saleh,(M),.Three Old Kingdom Tombs At Thebes,Mainz,1979,p.24.
[٢٩] - نهى محمود نايل :"الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة"، رسالة ماجستير (غير منشورة)،قسم النقد والتذوق الفني،كلية التربية ،جامعة حلوان،٢٠٠٣،ص١٠٣.
[٣٠] - هبة عبد المنصف ناصف:"الثالوث في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة"،رسالة ماجستير (غير منشورة)،قسم الآثار ،كلية الآداب،جامعة طنطا،٢٠٠٠،ص٧٥.
[31]- Mond,(R),.&Myers,Temples Of Armant,London,1940,p.4.
[٣٢] - فرانسوا دوماس:"آلهة مصر" ،ترجمة :ذكي سوس،القاهرة،١٩٨٦،ص٤٥.
[33] - Christian,(L).," Considerations sur l`existence des divers temples de monthoua`travers les a`ges,dans le site de tod"in BIFAO84(1984),p,109.
[٣٤] - ياروسلاف تشيرني :"الديانة المصرية القديمة"، ترجمة:أحمد قدري،القاهرة،١٩٨٧،ص٤٢.

علامة شن *šn* شن ووظيفتها في الحماية

أ.د/ صدقه موسي علي
أ/هاجر بهي الدين خفاجي محمد

مـــقـــدمــــــــة

تعتبر الحاجة للحماية هي احدي الافكار التي ظهرت بقوة لدي المصري القديم مع حالة الخوف المتزايد حول مخاطر المخلوقات الظاهرة و الخفية ، وكنتيجة لتلك الظروف لجأ لحماية نفسه سواءً كان حماية شخصية للبدن ، حماية مولوده ، الحماية من الأرواح المؤذية، حماية جسده وروحه في العالم الآخر وهي الحماية من الاخطار المختلفة، حماية مقبرته وهي الحماية بالسحر، او حماية المعبودات له،او حماية النائم من الكوابيس المخيفة، فقد ابتدع العديد من الرموز التي تعينه وتساعده بالقيام بكل تلك الحمايات، كما أنه شكلها في هيئات فنية مختلفة سواء في الفنون الصغري او في فن النقش او في فن النحت،ومن بين تلك الرموز هو رمز*šn* من رموز الحماية خلف الملك، ولها العديد من الأشكال وأشهرهم عبارة عن حلقة معقودة موضوعة علي قاعدة مستقيمة [1].

كما انه وجد علاقة قوية بين علامة *šn* ومشتقاتها مثل: *šnw*
[2]يعني حبل الإحاطة للحماية وكان دوره الرئيسي في مواضع سحرية وطقسية وقد بدأ ظهوره منذ عصر الدولة الوسطي.
كما ظهر هذا الشكل كحبل إحاطة لحدود المعبد ليوفر الحماية والإحاطة السحرية للمعبد من رموز الشر [3].
أيضاً ظهر ذلك الشكل ليشير الي قلادة الـ*šnw* وهي لحماية والاحاطة بمرتديها وارتبطت بالتلاوات السحرية[4].

- *šn.ty* يعني حبلين إحاطة وهو حبل سحري مصنوع من الخيط الأسود[5]،أُستخدموا في العمل السحري لطرد الأرواح الشريرة وحماية الملك المتوفي منها،ولقد إرتبط تلك الصفة بإيسة ونبت حت[6].



ومن هيئآت ذلك الرمز في الفنون الصغري:
حلي علي هيئة رمز شن
المصدر: ربما من جنوب الدلتا.
مكان الحفظ: متحف الميتروبوليتان.
رقم الحفظ: ٦٨.١٣٦.٢٣
تأريخ الأثر: عصر الإنتقال الثاني- الأسرة الـ١٥
مادة الأثر: الذهب والعقيق
مقاسات الأثر: الإرتفاع ١,١ سم.
المراجع:
Lilyquist,C.,The Tomb of Three Foreign Wives of Tuthmosis III,2003, New York, p. 298;
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546044?searchField=All&sortBy=relevance&ft=Shen+amulet&offset=0&rpp=80&pos=4



ومن هيئآت ذلك الرمز في فن النقش:
لوحة نحت غائر للعديد من الرموز
المصدر:؟.
مكان الحفظ:متحف الميتروبوليتان.
رقم الحفظ: 66.99.73
تأريخ الأثر: نهاية العصر المتأخر.
مادة الأثر: الحجر الجيري.

مقاسات الأثر: طول:30.9 cm، عرض:39.3 cm

المراجع:

Cooney, J., "Egyptian Art in the Collection of Albert Gallatin.", **JNES.12**, 1953. p. 17, no. 80; https://www.metmuseum.org/art/collection/search/549700

الوصف:

تظهر اللوحة اثنان من قرود البابون يقدمان عين الوجات لإله الشمس خبري ، الذي يحمل علامة العالم السفلي، ويظهر فوق رأس القردة علامة الشن Ω كنوع من حمايتهم وحماية الابديه والعالم السفلي معهم.

حواشي البحث

[1] Müller,W.,Schen ring, LÄ V,p.577-579.
[2] Wb IV, 509,5-7.
[٣] سوسن محمد حسن عيسي،الحبل في النصوص والمناظر الدينية والجنائزية في الدولة الحديثة،رسالة دكتوراه،جامعة عين شمس،القاهرة ،٢٠١٦،ص١٥٢
[4] HGH,892(33066)
[5] Faulkner,R., The Bremner-Rhind Papyrus: III: D. The Book of Overthrowing 'Apep, JEA23,1937,P.171(26.3)
[6] Ritner,R.,The mechanics,43.

مصطلح *mk* (الحماية) في اللغة المصرية القديمة

أ.د/ صدقه موسي علي
أ/هاجر بهي الدين خفاجي محمد

مـــقـــدمــــــــة:

نتيجة للإهتمام المصري القديم بالحماية في العموم كحماية الجسد من العين والأمراض، حماية الامهات الحوامل والاطفال.، حماية المنزل من المخلوقات الضارة.، حماية المقابر من أخطار العالم الآخر.، حماية أعضاء الجسد بعد التحنيط.

فنتيجة لكل تلك الإهتمامات فقد أمدتنا اللغة المصرية القديمة وبعض الشواهد الكتابية بالعديد من المصطلحات اللغوية الخاصة بالحماية ومنها ما يلي....

مصطلح *Mk* الذي وجد له العديد من الألفاظ منها:

(١)*Mkỉ* : يعني حماية وتفادٍ ،وله عدة اشكال منها :

-
- [1]
-
- [2]

ولقد وجد عدة أمثلة ذُكر فيها لفظ *mkỉ* مثل:

وجد في إحدي المقابر الشمالية في دير الجبراوي لشخص يدعي *hnḳw* [3] علي السجل الأوسط من الجدار الشرقي من تلك المقبرة نقش كبير هو:

Ỉ tḥ ṯn tp mr mkỉ ṯn m (zḥ) n ỉsr

انك المحبوب المحمي في قاعة المسئولين[4]

(٢) *Mkỉt* : يعني محمي ،وله عدة اشكال منها:

-
-
- [5]
- [6]

ولقد وجد عدة أمثلة ذُكر فيها لفظ *mkỉt* مثل:

وجد في نصوص الاهرام الخاصة بهرم الملك اوناس في سقارة :

iḫ mki.t (wnis)| im in m33 .w sw

يا اوناس انت محمي من قبل الذين يرونك.[٧]

(٣) ***Mkti*** **:** يعني حامي وله عدة اشكال منها:

-
- [٨]
-
- [٩]

ومن مشتقات مصطلح *mk* في اللغة المصرية القديمة:

-١- (*mki sw*) : (اي) يحمي نفسه ،ومن اشكاله:

-٢- (*mk.m3ʿ.ti*) : (اي) حماية الماعت ، وشكله:

-٣- (*mk.s-it.s-rʿ-m-ʿwy-sy-rʿ-nb*): (اي) تحمي والدها يومياً بذراعيها ، وشكله:

-٤- (*mk-ib-n-nb-r-ḏr*): اي) الذي يحمي قلب سيد الجميع ، وشكله:

-٥- (*mkty-is.f*): (اي) حامي قبره ، وشكله: [١٠]

-٦-(*mk.t-ḥʿw*): (اي) حماية الجسد ، وشكله: [١١]

-٧- (*mkt-ḥwwt*): (اى) حامى المنازل، وشكله: [١٢]

حواشي البحث

[1] Budge,w., Egyptian Heroglyphic Dictionary, Vol I, London ,1920, p.288.
[2] Wb.II,162,1-2.
[3] PN,I,230.4.
[4] Kanawati, N., Deir el-Gebrawi I The northern cliff, 2005,Oxford , pp.71-73, pl.29-30,56,66-67;Urk.I, 76-79
[5] Budge,w., Heroglyphic Dictionary,p.288.
[6] Wb,II,162:3.
[7] Sethe, K., Pyr.texte, Bd. I, Leipzig 1908,PT 254(278a) ; Piankoff, A., The Pyramid of Unas, Texts Translated with Commentary, ERTR 5, Princeton 1968, pl. 14-17 [P,Ü,K].
[8] Wb II,161,6-7.
[9] Budge,W., Heroglyphic Dictionary,p.288.
[10] LGG.III,451,448 .
[11] Wb. II,161-1.
[12] LGG,III,455

عجلة الفخار فى الدولة الوسطى

أ.د/ جلال أبو بكر أحمد
أ/ عبير وليم متى

ملخص البحث

خلال عصر الدولة الوسطى , تم استخدام تقنية الدوران او التدوير بالعجلة لانتاج اجزاء من الاوانى الفخارية ويتضح من العلامات الحلزونية فى قواعد العديد من الاوانى انها غالباً ما تكون مصنوعه بالعجلة جزئياً على الاقل .

غالباً يظهر الفخار فى العصور القديمة بتقنية اقل , لكن فى عصر الدولة الوسطى وخاصة بعد الاسرة الثانية عشر تكون العلامات على بدن الاناء واسعة ومنتظمة جدا مما يشير الى وجود عجلة قادرة على على التشكيل بقوة وسرعة , كما تحسنت تكنولوجيا العجلات لتشكيل الفخار فى الدولة الوسطى واصبحت جودة الانتاج من الاوانى الفخارية اكثر دقة . فى هذا الوقت يبدو أن هناك انتقالاً من استخدام عجلة منخفضة بسيطة إلى استخدام عجلة بسيطة طويلة القامة . يسمح هذا النوع من العجلات بتحكم اكثر دقة فى كيفية انتاج الأوانى وانهائها . وبحلول الأسرة الثالثة عشر أصبحت التكنولوجيا أكثر حماية لإنتاج الأوانى بدقة ويتضح ذلك فى الخطوط الدقيقة والأكثر انتظاماً التى تظهرعلى سطح الإناء[١] .

الكلمات الدالة : باكت الثالث. قن آمون. جحوتى حتب. نب إم آخت. خنتى كا.

تم الاعتماد فى معرفة أنواع العجلة المستخدمة فى عصر الدولة الوسطى على مناظر صناعة الفخار فى المقابر .

العجلة البسيطة

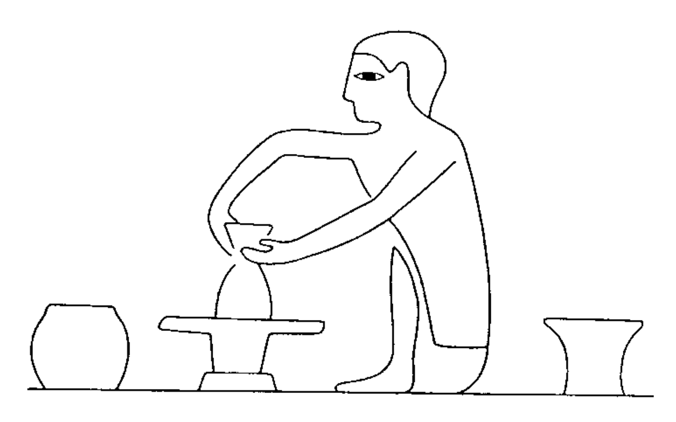
يقصد بها العجلة التى لم يكن بها قرص تدوير , حيث أن اليد هى التى تقوم بتدوير رأس العجلة مباشرة , ويطلق على هذة العجلة أيضاً إسم القرص الدوار Turn Tabie وذلك إعتماداً على أن قوة الدوران الناتجة عن هذة العجلة لا تكفى للبرم بعد رفع يد الفخارى عنها , ولأن هذة العجلة غير قادرة على البرم فقد أطلق عليها أستون Aston إسم العجلة البطيئة [٢].

تعد هذة العجلة من أقدم أنواع عجلة الفخارى المصورة فى مصر , فأقدم مثال مصور لهذة العجلة يعود الى عصر الأسرة الرابعة فقد صورت بمقبرة "نب إى إم أخت" بالجيزة , ذلك على الرغم من أن شكل العجلة بهذا المنظر غير واضح , ويرجح هولثر Holther إنه منظر لصناعة الجلود وإذا كان منظر عجلة " نب أم أخت " يعتريه الشك فإن أقدم منظر واضح للعجلة البسيطة ذات المحور القصير يعود إلى عصر الأسرة الخامسة ,إذ ظهر فى منظر صناعة الفخار بمقبرة tii بسقارة , وترجح أرنولد Arnold أن هذا النوع قد أستخدم فى مصر القديمة بصورة واسعة قبل عصر الدولة الوسطى[٣] .

وقد أبرزت مناظر المقابر فى عصر الدولة الوسطى كل أشكال العجلة البسيطة ذات المحور القصير أو المحور الطويل وهو ما سوف يتناول بشئ من التفصيل :-

أ- العجلة البسيطة ذات المحور القصير

يتضح من منظر العجلة بمقبرة باكت الثالث (الشكل ١) ببنى حسن – عصر الدولة الوسطى , أن محور العجلة يظهر أكثر سمكاً مقارنة بما هو موجود فى الفترات السابقة , ورأس العجلة نجدها واسعة جداً , وكلاهما لا يوجد فواصل بينهما , حيث يظهر رأس العجلة والمحور وكأنهما كتلة واحدة ودائماً ما تكون العجلة ذات اللون الأحمر .



(شكل ١ نموذج لعجلة بسيطة ذات محور قصير – مقبرة باكت الثالث – بنى حسن)

(نقلاً عن محاضرة أشرف السنوسى , "وصف تقنية الفخار المصرى القديم" , بالمعهد الفرنسى يناير٢٠٢٠)

مما يرجح إنها من الخشب , والقاعدة أكثر اتساعاً , وهى عبارة عن حجر مسطح . وجميع القواعد تكون باللون الرمادى , وهذا اللون إما أن يكون لون الحجر أو طبقة من الطين النقى , الذى يغطى عادة كل شئ بجوار الفخرانى ومن المحتمل أن يكون الفخرانى قام بتلطيخ القواعد بالطين الرطب حتى يتمكن من تثبيت المحور , ومما يرجح هذا الرأى حيث المنظر يصور فخرانى فى وضع القرفصاء ويرفع العجلة والقضيب خارج المقبس ويقوم بيده اليمنى بتشحيم المقبس حتى يحقق أفضل دوران للعجلة ونجد إستمرار هذة الطريقة فى العصر الحديث حيث يستخدمون الزيت أو الطين الرطب لتحقيق ها الغرض[٤].

تشكيل الأوانى على العجلة البسيطة ذات المحور القصير:

توجد أربع خطوات أساسية لتشكيل الاوانى على العجلة البسيطة ذات المحور القصير :-

١-تمركز كتلة الطين على رأس العجلة .

٢-فتح المقطع .

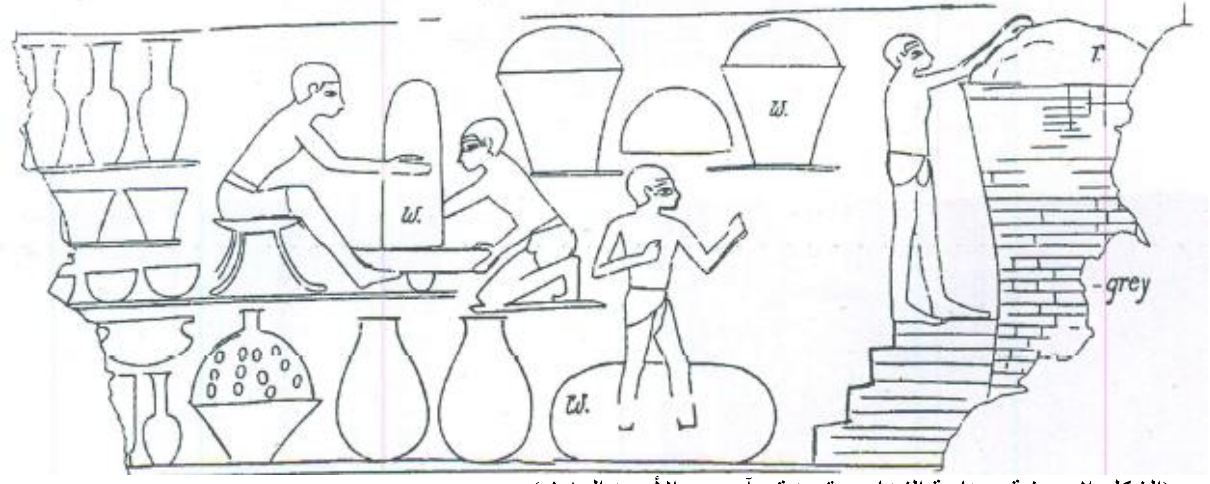
٣-تشكيل الإناء .

٤-فصل الإناء عن العجلة .

ونجد كل هذة المراحل ممثلة فى مناظر صناعة الفخار وفيما يلى شرح مفصل لكل منها :-

١- تمركز كتلة الطين على رأس العجلة .

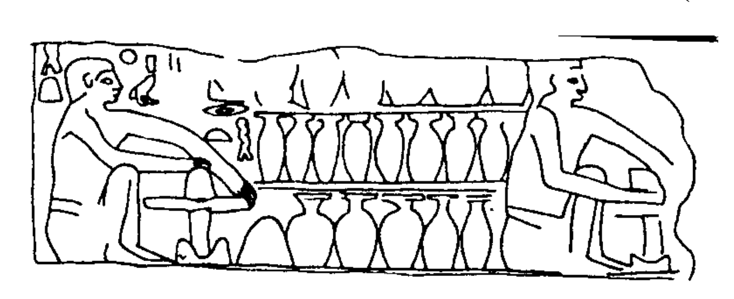
لم يتم العثور على أى من مناظر صناعة الفخار الممثلة على جدران مقابر الدولة الوسطى ما يمثل تلك المرحلة ولكن نجدها مصورة بمقبرة "قن آمون" من عصر الدولة الحديثة (الشكل ٢) .



(الشكل ٢ ورشة صناعة الفخار, مقبرة قن آمون , الأسرة ال١٨)

(نقلاً عن أشرف السنوسى , ٢٠١٤ , ص ٣٢٠ , صورة رقم ٢٣)

وهذة المرحلة نجدها ممثلة بمصطبة "خنت كا" (iḫiḫi) ḫnti ka(i) ° (PM III, 508) –سقارة – عهد الملك "تتى" أو بعده – عصر الأسرة السادسة حيث نجد رجلاً جالساً على الأرض يرتدى مئزراً ويتجه بوجهه ناحية اليمين أمام عجلة منخفضة ذات محور مركزى يرتكز داخل قاعدة – ربما من الحجر – اتخذت شكل العلامة الهيروغليفية DW ويقوم الرجل بتدوير العجلة بيده اليسرى , فى حين يقوم بيده اليمنى بتشكيل كتلة من الطين موضوعة على راس العجلة [٦] (الشكل ٣) .



(الشكل ٣ تشكيل الفخار علي العجلة البسيطة – مقبرة (ixixi)- xnti- kA.i - سقارة - بداية الأسرة السادسة)

(نقلاً عن: .James, 1953, p. 42, fig. 6)

١- تشكيل الإناء

وهى من أهم وأطول المراحل وصُورت فى مناظر متعددة ونجدها مصورة بمقابر بنى حسن فى ثلاثة أوضاع رئيسية :-

اولاً : يظهر الفخرانى ممسكاً بكلتا يديه قاعدة الإناء وهو ما نجده مصوراً بمقبرة باكت الثالث [٧] (الشكل ٤)



(الشكل ٤ مراحل تشكيل الإناء – مقبرة باكت الثالث – بنى حسن)

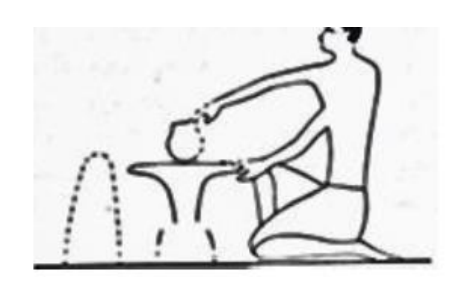
(نقلاً عن : Arnold, D., and Bourriua, J., 1993, p.49.)

ثانياً : يظهر الفخرانى ممسكاً بيده اليسرى قاعدة الإناء حاملاً بيده اليمنى الإناء من أعلى , واضعاً إصبع الإبهام بداخل الإناء , بينما راحة يده على الإناء من الخارج , حيث يظهر أن الإناء الذى يتم تشكيله هو نموذج لوعاء نصف كروى وهو ما يشبه الأوانى الممثلة فى الوضع الأول , أيضاً هذا المشهد من مقبرة باكت الثالث .

ثالثاً : يظهر الفخرانى واضعاً يده اليمنى على حافة الإناء بينما يده اليسرى على العجلة , وهو ما كان شائعاً فى الدولة القديمة حيث يوضح هذا الوضع أن الفخرانى يقوم بتشكيل الجزء الأعلى للإناء أو حافة الإناء وهو ما يظهر بمقبرة باكت الثالث وايضاً امنمحات الثانى (انظر الشكل ٥)







(الشكل ٥ إستخدام الفخرانى اليد اليمنى فى تشكيل الجزء العلوى من الإناء)

(نقلاً عن : Arnold, D., and Bourriua, J., (1993), p.50.)

كل هذة المناظر المصورة توضح تشكيل الفخرانى الأوانى بإستخدام يد واحدة على الإناء , بينما يده الآخرى يدفع بها العجلة أو آلة التدوير حتى يحقق قوة الدوران المطلوبة [٨] .

ونجد إنه فى مقابر بنى حسن مراحل تطور صناعة الفخار , بدءاً من وضع الفخرانى المنحنى على الأرض وصولاً للعجلة المدارة بالأقدام , وما هى الوسائل التى لجأ لها الفخاريون لضمان قوة الدوران على العجلة البسيطة وهنا نجد إجابتين محتملتين للرد .

١- كما سبق بمقبرة باكت الثالث حيث يظهر الفخارى يقوم بتشكيل جوانب الإناء بكلتا يديه مع إبقاء العجلة فى وضع الدوران .

٢- العجلات البسيطة لديها قدرة كبيرة على البقاء فى الحركة لبعض الوقت بعد ان يقوم الفخرانى بدفعها بيده للحركة .

٣- ويعتقد ان تلك المراحل تتم فى نفس الوقت حتى يتمكن من تشكيل الإناء على العجلة , حيث إنها أصبحت فى تلك الفترة من الأساسيات فى تشكيل الإناء إلى جانب الطرق التقليدية , وإثناء المرحلة الثانية نجد ان العجلة قد بدات بالفعل فى الدوران , ثم إكتسبت سرعة دوران غالباً من السحب القوى من يد الفخرانى اليمنى مع بعض المساعدة من اليد اليسرى , ثم يضع الإناء بيده اليمنى مع إستخدام اليد اليسرى فى نفس الوقت للحفاظ على قوة دوران العجلة وهو ما يظهر بوضوح فى مقبرة باكت الثالث .

أما فى مرحلة تشكيل القاعدة , فيظهر آثار التشكيل داخل الإناء , ثم يتم تشكيل الحافة والجوانب , ويكون السطح الخارجى مصقولاً , وإذا كان الإناء من الأوانى ذات الشكل المفتوح يكون مصقولاً من الداخل أيضاً , فى هذة الحالة فقط تُستخدم يد واحدة للتشكيل , وعادة ما تكون اليد اليمنى , بينما اليد اليسرى تقوم بدفع العجلة لضمان إستمرارية الدوران [٩] .

٣-فصل الإناء من العجلة

وهى آخر مراحل التشكيل على العجلة , (الشكل ٦) حيث يظهر الفخرانى وهو يضع يده اليسرى على رأس العجلة , بينما يمسك الإناء من أعلى بيده اليسرى , ويتضح من الأشكال إستخدام الفخرانى احياناً ليد واحدة فى فصل الإناء من على العجلة , وإستخدام الفخرانى لكلتا يديه لتحقيق هذا الغرض وهو ما يفعله الفخاريون فى العصر الحديث فى فصل الأوانى , ولا بد أن تكون الأداة المستخدمة فى فصل الإناء حادة بدرجة كافية حتى يتمكن من فصل الإناء بسهولة .



(الشكل ٦ مراحل فصل الإناء من العجلة - مقبرة أمنمحات الثانى – بنى حسن)

(نقلاً عن : Arnold, D., and Bourriua, J., 1993, p. 50.)

ب- العجلة البسيطة ذات المحور الطويل

نجد أن مناظر صناعة الفخار المصورة بمقبرة جحوتى حتب (Dhutihotep – PM IV- No. 2)- دير البرشا – مركز ملوى محافظة المنيا – عصر الأسرة الثانية عشر – تظهر نوعاً آخر من العجلة , حيث ظهر إزدياد طول المحور , ونجد أن هذة العجلة تشبه إلى حد كبير العجلة المستخدمة بمقبرة (ẖnti ka. i (PM III, 508 من عصر الأسرة السادسة , حيث إنها مزودة بمحور وقاعدة ذات صلابة بينما هنا نجد رأس العجلة منفصلة , وقد أوضح الفنان شكل العجلة صور نموذج يوضح كيفية تركيب عجلة الفخرانى (الشكل ٧ أ) , حيث نجد أن القابس داخل المقبس , بينما (الشكل ٧ ب) نجد أن رأس العجلة منفصلة , ويتضح أن رأس العجلة واسعة جداً , والغرض من ذلك لضمان قوة الدوران المطلوبة وأن المحور ذو شكل قمعى , ومن الواضح أن العجلات فى أواخر الأسرة الثانية عشرة قد أصبحت قادرة على تحقيق دوران قوى ووصف هولثر Hölther الفخرانى إنه يقوم بتعديلات على قاعدة إناء بيضاوى الشكل على العجلة , وكان هذا الإسلوب يُستخدم حتى منتصف الأسرة الثانية عشر , وقد أصبحت مناظر صناعة الفخار التى يظهر بها هذا النموذج من العجلة تظهر بشكل نادر بعد تلك الفترة , حيث إنه المثال الوحيد الى ظهر بعد ذلك يرجع لعصر الدولة الحديثة من مقبرة "قن آمون" ولكنه يُصور نموذجاً آحراً من العجلة , وكان قد لجأ الفنانون فى تمثيل الآلهة الفخارية كانوا يتبعون المناظر بمقابر دير البرشا حيث يجلس الفخرانى على كرسى من البوص , وبالتالى فإن كل المشاهد المصورة الآلهة كفخاريين قد عفا عليها الزمن ولا تمثل بهذة الطريقة لتبين أن هذة العجلة مازالت مستخدمة , ولكن لتحافظ على وضع الآله وتكريمه , ولكن هناك ما يخالف هذا الرأى حيث إنها كانت ومازال تستخدم فى عصر البطالمة والعصر الرومانى , مما يدل على ان هذة العجلة كانت تستخدم بالفعل , وفى وجودها من اجل إرضاء الحس الفنى للفنان[١٠] .




(الشكل ٧ – أ – ب . العجلة البسيطة ذات المحور الطويل)

(نقلاً عن: .Arnold, D., and Bourriua, J., (1993), p.60)

١- العجلة السريعة

لم تعرف الدولة الوسطى طرق التشكيل بإستخدام العجلة السريعة وإن أعتبر هولثر Hölther تنفيذ بعض مناظر صناعة الفخار بمقبرة باكت الثالث على عجلة سريعة إستناداً على وجود نتوء بارز من رأس العجلة وبالتالى أعتبر هذا النتوء بمثابة (القضيب المدارى) , بينما اعتبرت ارنولد Arnold أن العجلة لا تسمى بهذا الإسم إلا إذا أحدثت تماثلاً دورانياً , والتماثل الدورانى لا يحدث إلا فى وجود قضيب مركزى واصل بين رأس العجلة والمحور . ومن هنا ترجح الباحثة رأى أرنولد , وذلك لان بناءً على ما أورده هولثر على إنه عجلة مركزية لا يعدو كونه آلة تدوير متطورة , وبالنظر إلى مجمل الأوانى المصنوعة فى الدولة الوسطى سنجد ما يؤيد رأى الباحثة حيث لم تلاحظ الباحثة أى وجود لتأثيرات العجلة السريعة (العجلة المركزية) على مجمل أوانى عصر الدولة الوسطى , وبالتالى لم تعرف الدولة الوسطى فى صناعة الفخار ما يُعرف بالعجلة المركزية السريعة [١١] .

حواشي البحث

1- Wallace, S., - Jones, (2018), Egyptian and Imported Pottery From the Red Sea port of Mersa Gawsis, Archaeopress Publishing LTD, , p. 37 .

2- Aston, D., (1999), Die Keramik des Grabungspplatzes QI, Teil, Corpus of Fabric, Wares and Shapes , Mains Am Rhein, p. 29.

٣- أشرف زين العابدين السنوسى , (٢٠٠٨) , فخار الدولة القديمة , دراسة تصنيف وتأريخ ومقارنة بمناظر المقابر , كلية الآثار جامعة القاهرة , ص ٥٠ .

4- Arnold, D., and Bourriau, J., (1993), An Introduction to Ancient Egyptian Pottery, Mainz, Am Rhein, p. 46.

5- James, T.,(1953), The Mastaba of Khentika called Ikhikhi, ASE 30, London, p. 42, fig. 6.

٦- اشرف السنوسى , (٢٠٠٨) , ص ٢٠ .

7- Arnold, D., and Bourriua, J., (1993), p.49.

8- Arnold, D., and Bourriua, J., (1993), p.49

٩- أسماء ابراهيم أحمد , (٢٠١٨) , تصنيف فخار عصر الدولة الوسطى , دراسة آثرية وتحليلة من خلال إستخدمات تقنية الكومبيوتر الحديثة , جامعة أسيوط , ص ٦٣.

10- Arnold, D., and Bourriua, J., (1993), pp.56-16.

١١- أسماء ابراهيم , (٢٠١٨) , ص ٦٥-٦٦ .

الاستكمال الترميمي في الأعمال النحتية الأثرية : ما بين الاساليب التقليدية و الحديثة

أ.م د/ خالد بسيوني

ملخص البحث

عمليات الاستكمال من الموضوعات الخاصة التي تحتاج الي دراسات مستفيضة قبل إجرائها اعتماداً علي استخدام الأثر و قيمته الجمالية و التاريخية و الغرض من التدخل في اعادة توظيفه او بهدف تحقيق التكامل مع المحيط البيئى الواقع فيه من خلال المحافظة علي القيم الجمالية حتى لا يأتي وقت تندثر فيه هذه الاثار بتساقط اجزاءها جزء بعد الاخر بدون تدخل يؤدى الي الاقلال من شأنه .
كل ذلك من خلال الاعتماد علي كافة الوسائل الممكنة بداية من النقاط الاسترشادية للاثر نفسه و المصادر و الوثائق العلمية و التاريخية وصولا لأحدث التقنيات و الاساليب سواء التقليدية او الحديثة المتمثلة في اجهزة و برامج الحاسوب المدعمة بإستخدام الليزر.
مع عرض للنتائج و التوصيات التي توصل اليها البحث بهدف إطالة عمر الأثر خاصة التماثيل الحجرية و المحافظة عليها من الإندثار و الفناء بشكل جزئى أو كلى . و تقليل نقاط و مناطق الضعف فى التماثيل خاصة أماكن الإرتكاز مع إضفاء القيمة الجمالية للتمثال لحالته الأصلية و إعادة تأثيره الزمنى و التاريخى.

Reconstructive Restoration in Ancient Sculptures : Traditional and New Techniques

Summary

Reconstruction is considered a crucial topic that needs extensive study. Great concern must be given to monuments and ancient pieces of art, particularly, its aesthetic and historical value, in order to be able to rehabilitate it in a way that integrates with its surrounding environment. In doing so, we will prevent the vanishing of such valuable pieces due to the loss of its fragments and parts. This can be achieved by depending on the historical documentation of the monument and utilizing both traditional approaches and new technologies. Contemporary computer applications and the use of laser scanning can be of great help.
Eventually, the research will present its results and recommendations that are aiming to preserve monuments and protect them from vanishing. The research also aims to pinpoint the importance of fulcrum of monuments, especially statues, and the significance of keeping aesthetic and historical values.

الكلمات الدالة : الاستكمال الترميمي – تقنيات الهولوجرام Hologram – جهاز CNC - تلف الأحجار.

مقدمة

يعد نتاج الإنسان الفني منذ القدم شاهد علي التاريخ البشرى و الجسر الناقل لعادات و خبرات و تراث الشعوب علي مر الأجيال مما يدفع القائمين علي المحافظةعلي التراث الحضارى للسعي إلي إحياء الماضى و إعادته لسابق عهده و من حسن الحظ توفر في وقتنا المعاصر العديد من الإمكانيات و الأساليب الحديثة التي تساهم في عملية الإحياء و إستكمال ما قد فقد ليظل نابضا بالحياة شاهدا علي شعوب و حضارات كانت موجودة ولا تزال موجودة بأثرها .
و من الثابت أن جميع المواد تتلف بمرور الزمن و قد تتعرض للفناء مما يدفع القائمين علي ترميم الأثار و الحفاظ علي التراث إلي محاولة الحيلولة دون فنائها و اندثارها و إطالة عمرها قدر ما أمكن

لخلق رابط لا ينقطع في تواصل الأجيال من خلال إعادة إحياء و ترميم و إستكمال ما فقد من بقايا المبانى و التماثيل النحتية و الأعمال الفنية .[١]
حيث تعد عمليات الاستكمال للأجزاء الحجرية الناقصة في الأعمال النحتية من أهم عمليات و مراحل الترميم الدقيق نظر للهدف التي تحققه في استمرارية الاثر بتفاصيله و ملامحه الفنية , وهو أحد الوسائل الهامة لإطالة عمر الاثر و لو تم الاستغناء على تلك العملية لكن فناء الاثر جزء تلو الاخر .كما أنه يقضى علي نقاط الضعف و التى تكون في أحد اجزاؤه السفلية خاصةفي التماثيل المجسمة.[٢]
في ذات السياق يتناول البحث التعريف بعمليات الاستكمال في مجال ترميم الآثار و العوامل التي تتسبب في تلف الآثار سواء الطبيعية او الناتجة عن الاتلاف البشري أو إعادة لأعمال الترميم الخاطئ , كما يتناول البحث الاساليب المتنوعة التقليدية منها و الحديثة لتقنيات الاستكمال الترميمي مع عرض نماذج لأعمال تم ترميمها و استكمالها تحت اشراف منظمة اليونيسكو UNESCO وصولاً لنتائج البحث و توصياته.

مشكلة البحث

عدم وجود تسجيل كامل و شامل باستخدام التقنيات الحديثة كالهولوجرام في توثيق الآثار المصرية بهدف الاحتفاظ به كمرجعية ثابتة كلما استدعت الحاجة من أجل الحفاظ علي الموروث الحضاري المصري.
عدم وجود دراسة كافية و وعي من قبل القائمين علي أعمال الترميم بكيفية الاستفادة القصوي من التقنيات الحديثة و لا سيما تقنية الهولوجرام ،و توظيف تلك التقنية لأعمال الترميم و الاستكمال.

أهمية البحث

التعرف علي كافة اساليب الاستكمال الترميمي في مجال الآثار و ما استحدث منها مع التركيز علي كيفية الاستفادة منها , خاصة تقنية الهولوجرام Hologram

فروض البحث

يفترض البحث أن تتيح التقنيات الحديثة بمختلف برامجها و أدواتها امكانية تسجيل و عرض الأعمال الأثرية قبل و أثناء و بعد الاستكمال الترميمي ، من كل الزوايا و بالتفاصيل الدقيقة و ذلك بهدف تسجيلها و الرجوع اليها كوثائق تاريخية.

منهج البحث

اعتمد البحث علي المنهج الوصفي التحليلي لاستخدامات أساليب و تقنيات الاستكمال المختلفة مع التركيز علي الوسائل الحديثة ، خاصة تقنية الهولوجرام و كيفية الاستفادة منها . و ذلك من خلال استعراض و تحليل لبعض أعمال الاستكمال الترميمي التي اعتمدت علي تقنية الهولوجرام محلياً و عالمياً.

١ـ أدبيات الدراسة

١ـ١ مفهوم الاستكمال الترميمي

تحتاج عملية الإستكمال إلي دقة و مهارة و حس فنى عالي يمتلك القدرة علي تحليل و إدراك تفاصيل مكونات ذلك الجزء الناقص إستنتاجا مما هو موجود بالأثر إلي جانب مهارة الأداء في التمييز بين الجزء المستكمل و الجزء الأصلي و الذى يعد الأساس و القاعدة العامة في قوانين و مواثيق علم ترميم الأثار من خلال دراسة فنية [٣] و علمية تجعل الجزء المستكمل منسجما و متوافقا مع الجزءالأصلي و مميزاً عنه من خلال مساحة التصرف المسموح بها للمرمم لحل بعض المشاكل التي تعيق أعمال الإستكمال .[٤]

و يري المتخصصون إتجاهين مختلفين في قرار اعمال الاستكمال حيث يري الاتجاه الاول ضرورة عدم استكمال أى جزء ناقص اعتماداً علي مبدأ أن أهم نقطة يجب أن توضع في الإعتبار طوال الوقت أن أفضل معالجة للأثر هي أقل معالجة ليعود الاثر إلي حالته الأصلية . بينما يرى الاتجاه الثانى ضرورة حتمية في استكمال الاجزاء الناقصة مع الاخذ في الاعتبار مراعاة مرور الزمن و ما قد يحدثه من ازالة الفوارق بين الأصل و الجزء المستكمل فيتم التغلب علي ذلك بتغير الابعاد أو اسلوب النحت أو عن طريق كتابة تاريخ التجديد في مكان مناسب من الجزء المستكمل. [٥]
و نظرا للدور الهام الذي يلعبه الفنانون فى اعمال الاستكمال الترميمي و منذ القدم فقد كانت هناك قواعد منظمة عند اليونانيين و الرومان حيث يتولي الفنانون دون غيرهم القيام بأعمال الاصلاح و الاكمال الترميمي في قد ما يتلف من التحف الفنية أو المعمارية . و قد ارسي اليونانيون القدماء ذلك التقليد علي اعتبار ان الفنانين أقدر من غيرهم علي ترميم الاعمال الفنية ، و قد احتل الفنانون في ذلك الوقت مكانه طيبة فى مجتمعاتهم لأنهم فى نظر المجتمع يعدون المسئولين عن حماية التراث القومى . [٦]
و بالرغم من التطور الهائل في إستخدام التكنولوجيا الحديثة في مجال الترميم إلا أن سرعة انتشارها بدون قواعد ملزمة سوف يؤدى إلي خطورة فقد الأثر للاحساس الفني و التشكيلي الملازم للعمل و المنقول من صانعه و قد يتفاني معه قيمة الشعور بالأصالة لتقليص دور الفنان بإحساسه المبدع في الأداء أثناء المعالجات . و من هنا تأتي الأهمية التي لا غنى عنها لدور الفنان المرمم علي الرغم من الدقة المتناهية التي تصل إليها البرامج الحديثة و لكنها تخرج جامدة خالية من الاحساس الفني و الابداعي. [٧] و مع انتشار الاستخدامات الاساسية في التصميم بالكمبيوتر و إعداد البرامج المستخدمة في مجال الأثار و خاصة فى أعمال الإستكمال الترميمي أو المراحل التى تسبق أعمال الإستكمال التطبيقية يظل الفنان محتفظاً بدوره فى إعداد الرسومات أو البيانات لتغذية الحاسب و تلقيها بعد إعدادها من الكمبيوتر و التدخل بالأنسب و الأفضل أثناء الإختيار و التشغيل علي الأثر الأصلي . [٨]

١-٢ عوامل تلف الأعمال النحتية التي تستلزم معها ضرورة التدخل بالإستكمال الترميمي

تتعدد أسباب تلف التماثيل و المنحوتات الحجرية خاصة المعروضة مباشرة في الهواء الطلق سواء بالميادين العامة أو الحدائق أو بواجهات المعابد و القصور و المباني. حيث تتنوع عوامل التلف التي تتعرض لها الأثار الحجرية و التي يضطر معها التدخل لوقف تلك الضغوط بالحماية و الصيانة أو الترميم أو التي تؤدى بصفة مباشرة لحد الفقد و الكسر في اجزاء الأثر مما يستلزم معها التدخل بأعمال الإستكمال. [٩]
أولا: التلف بأنواعه الميكانيكي و الفيزيوكيميائى و البيولوجي (فطريات – بكتيريا – طحالب – أشنات) و ملوثات الهواء الطبيعية و الملوثات الناتجة عن الصناعة ، الأتربة و السناج (التبقيع) ، الرياح و العواصف الصقيع و التكثيف ، التعرض لأشعة الشمس مع إختلاف و تفاوت درجات الحرارة ، الرطوبة النسبية المنخفضة و المرتفعة ، الزلازل و الفياضانات.
ثانيا : الإتلاف البشرى (الإهمال أو التقصير) الحوادث والحروب و الحرائق و الكوارث , الإتلاف المتعمد كالهدم و من الامثلة علي ذلك:
تمثالا بوذا و هما تمثالان أثريان ضخمان منحوتان علي منحدرات وادى باميان Bamiyan وسط افغانستان حيث تتراوح ارتفاعاتهم من ٣٥ الي ٥٠ متر و يعود تاريخ بناؤهم إلي القرن السادس الميلادى حيث بنى التمثال الاصغر سنة ٥٠٧ ميلادى و الاكبر ٥٥٤ ميلادى و هما مثال للفن الهندو – اغريقى الكلاسيكي في تلك الحقبة ، و تعرض التمثالان عبر القرون لدمار شديد لكن حركة طالبان هي التى اجهزت عليهما تماما عنما قامت بتدميرهما بإستخدام الديناميت عام ٢٠٠١ ، و يعد هذا

الموقع أحد مواقع اليونيسكو المسجلة ضمن التراث العالمى منذ ٢٠٠٣. و قد تم استخدام تقنية الهولوجرام لاعادة التخيل لوضع التماثيل و كيفية معالجتهم بأعمال الإستكمال الترميمى. (شكل ١).[١٠]
و كنيسة سان بطرسبرج – روسيا بنيت في القرن ١٨ الثامن عشر ، قذفت بالقنابل أثناء الحرب العالمية الثانية و تسبب ذلك في تدمير أجزاء من المبني كذلك جدارية النحت البارز الموجود بها و قد قامت اليونسكو بتولي رعايتها كأحد المشاريع و التي اجريت عليها الأساليب الحديثة في أعمال الترميم و الاستكمال. (شكل ٢)
بالاضافة الي كاتدرائية نوتردام و التي شيدت في القرن التاسع و تعد من أهم معالم التراث العالمى طبقا لتصنيف اليونسكو ١٩٩١ ، تعرضت لحريق هائل عام ٢٠١٩ و انهار برج الأجراس و جزء من السقف حيث تم استخدام تقنية 3D فى أعمال رصد التلف و التصوير في العلاج و الإستكمال بإشتراك أكثر من إثنا عشر فنان تشكيلي و نحات قدموا تصور مشترك للرؤية الفنية مع الأسس المتبعة في ترميم و إستكمال الأعمال الأثرية مستخدمين أفضل ما توصلت إليها وسائل التكنولوجيا الحديثة في مجال الآثار ، و يتوقع أن يتم الإنتهاء من أعمال الإستكمال للأجزاء التالفة و المنهارة عام ٢٠٢٤ . (شكل ٣) [١١]

٢ - أعمال الاستكمال الترميمي اللازمة لعلاج التدخلات الخاطئة

تستلزم بعض الأعمال النحتية التدخل بإعادة الاستكمال و الناتج عن تدخلات خاطئة أو سابقة (غير مناسبة) حيث يجب أن تتم تلك التدخلات الفنية الدقيقة من خلال أشخاص ذوى خبرة . [١٢]
تجنبا للأخطاء التي يقع فيها المرممون قليلوا الخبرة أو ممن لم يمتلكوا المهارات الفنية فتؤدى إلي نتائج غير مدروسة تتسبب في طمس معالم الأثر أو الي تغيير عناصره الموجودة أصلا مما ينتج عنه تشويه بالسمات و الطرز المميزة .[١٣]
و يتضح من العرض أن مصطلح التدخل غير المناسب أعم و أشمل . فالترميم الخاطئ يعني عدم اتباع الأساليب العلمية و قلة الخبرة و إستخدام خامات و مواد لا تتناسب مع الأثر ، و التي تصاحب ترميم الأعمال النحتية الحجرية كإستعمال مونة الأسمنت و ما تحمله من أملاح أو إتباع طرق غسيل خاطئة أثناء عمليات الغسيل و إزالة الاتساخات أو إستخدام مواد كيميائية و مبيضات تؤثر و بشكل مباشر علي مواد الاستكمال أو خامة الأثر الأصلية بالإضافة إلي إستخدام مونات إستكمال لا تتناسب مع طبيعة الأثر أو الأجواء المحيطة به و عند تعرض تلك المون لعوامل تلف تتسبب في إتلافها و تفتت أسطحها مما يضطر معها بالتدخل بإعادة إستكمال الأجزاء مرة أخرى .
بينما نجد ان الترميم السابق مصطلح يعني تدخلات سابقة من الممكن أن تكون صحيحة و لكن نتيجة تغير الظروف أدت إلي تغير في خامات أو مواد التقوية و المعالجات و الإستكمال و ما يتبعها من تغيرات لونية أو تركيبية في الحجم بالتمدد أو الإنكماش أو لإكتشاف مواد ترميم ذات خواص أنسب مما يستلزم معها قرار بإعادة أعمال الاستكمال بأسلوب علمي صحيح و بإستخدام خامات و تقنيات و أساليب أحدث لإعادة الاثر لأصالته و قيمته الفنية و الاثرية كسابق عهده .[١٤]
و من الامثلة علي اشكال الترميم الخاطيء_تمثال the smiling woman في مدينة بلانشيا Plancia في اسبانيا و الذي يعد مثال سيء لأعمال الاستكمال الترميمى الخاطيء في أعمال التشكيل الفني و التي انتهت ان لقب التمثال هناك ب Potato Head نتيجة عدم الاحترافية في أعمال الاستكمالات للتمثال. (شكل ٤) [١٥]
كذلك تمثال من الحجر الجيرى علي هيئة شكل اسد موجود بحديقة المتحف اليونانى الروماني بالإسكندرية و قد اجريت له إستكمالات سابقة بشكل خاطيء يتضح فيها الاستكمال الغير منطقى للبطن مع عدم اتزان خطوط كتلة الجسم و بالوصول إلي المراجع و المصادر التاريخية للصور الاصلية أثناء اكتشافه تمت عملية اعادة الاستكمال الفني بأسلوب التشكيل بالمونات بطريقة تعتمد علي الاسس الفنية و المنهجية العلمية (شكل ٥) .[١٦]

كما رصدت احد المقالات الاثرية المتخصصة اثني عشر عملا ترميميا عصف بقيمة القطع الاثرية .[١٧]

منها صرح وتمثال للرئيس السوفييني "لينين" في مدينة "كراسنودار كراي" بروسيا. (شكل ٦) مؤكدة ان عمل المرممين بالدرجة الأولى حول تصليح وإعادة إحياء الأعمال الفنية المخربة والمتضررة، مما يعتبر عملا حساسا للغاية، فخطأ واحد فقط أو حركة خاطئة واحدة كفيلة بإتلاف التحفة الفنية.

٣- أساليب الإستكمال الترميمي في الأعمال النحتية الأثرية

عند الشروع في أعمال الإستكمال يتم تحديد ماهية الاعمال المراد تنفيذها و الانماط التي ستستخدم معها و القواعد و المحددات المتبعة. و تتنوع تلك الأساليب و هي:

٣-١ **أسلوب الإستكمال الخطى** عن طريق تحديد الخطوط الخارجية للاجزاء المستكملة بالمونات و تكون مستوية السطح بدون تشكيل في مناطق الفقد غالبا و ما يتم استخدم هذا الاسلوب في استكمال الاجزاء المفقودة في الاعمال النحتية الجدارية الضاربة في القدم مثل التي استخدمت في معبد "حقا ايب".[١٨]

٣-٢ **أسلوب الاستكمال بكتل احجار طبيعية جديدة** من نفس نوعية خامة الاثر و يتم إجراء النحت المباشر و تثبيتها عليها لتماثل الحجر الأصلي في اللون و النسيج مع اللجوء لإحدى طرق التمايز المتجانس بين الاصل و الجزء المستكمل .[١٩]

٣-٣ **أسلوب الإستكمال بالتشكيل بالمونات** عن طريق ملء الفجوات البسيطة و الشقوق سواء السطحية أو العميقة و تتم بالمونات التي تتناسب في تركيبها مع مادة الاثر. سواء لاستكمال التماثيل الرخامية أو المنحوتة في الحجر الجيري او الرملي او الجرانيت. بحيث يجب أن تتميز مونات الاستكمال الترميمي المستخدمة في الاعمال النحتية الحجرية بخواص تجعلها قادرة علي القيام بدورها الفنى و الاثرى لضمان ثباتها امام العوامل الجوية و ذلك حسب نوع و حجم خامة العمل و الضغوط و الاحمال الواقعة علي نقاط الاستكمال و حساب سمك طبقات المون و وقت استخدامها علي سطح الحجر سواء الرطب أو الجفاف مع دراسة درجة تقلص و انكماش المونة و التي تتسبب في تشققها او احداث شروخ بها فيما بعد حيث يجب ان تكون ذات جهد مكانيكي مطابق للحجر الاصلي و لا تحتوى علي املاح او شوائب و تتميز بسهولة تشكيلها أثناء التشغيل مع امكانية استرجاعها حال ما تطلب الامر ذلك و وصولاً لدور الفنان المرمم الذى يحمل علي عاتقه تطويعها لإحداث التجانس في اللون و النسيج و الملمس مع سطح الاثر الاصلي.[٢٠]

٣-٤ **أسلوب الاستكمال الفراغي (البصرى) عن طريق الإطار المعدنى الإلمامى** ، تستخدم هذه التقنية في التماثيل الحجرية الضاربة في القدم كالاثار الفرعونية و اليونانية الرومانية و التي لا يفضل معها التدخل بإضافة مواد جديدة علي الأثر في أماكن الفقد . ذلك من خلال تجميع قطع التماثيل الموجودة فقط ولا يستعاض عن القطع المفقودة او استكمالها . و من خلال تحديد دقيق مبنى علي دراسة علم التشريح و السمات و القواعد التشكيلية يتم تثبيتها علي اطار (هيكل) معدنى المامى . و تعد هذه الطريقة هي المثلي لتجميع و استكمال التماثيل بأسلوب لا يؤثر علي الشكل الأصلي للأثر بسبب فقده العديد من اجزاؤه حيث ان استكماله بالطرق التقليدية كإستخدام المونات قد يكون فيه مغالاه تسبب تشوه الأثر.[٢١]

و يتم تطبيق ذلك من خلال البدء فى إعداد دراسة وافية لتحديد مقدار القوى و اتجاهاتها و تقدير العزوم و الاحمال و مراكز الثقل الواقعة علي اجزاء كتل التمثال خاصة كبيرة الحجم، مع الاستعانة بقواعد و

اطارات معدنية تضاف بغرض تحقيق الثبات و الاتزان و التماسك البنائى للعمل و بالرجوع لدراسة نوعية الحجر و حجمه لتحديد التصور الكامل عن كيفية مراحل العمل.
و الجدير بالذكر ان هذه الطريقة و تصنيفها إعتمدت في بعض المتاحف علي مستوى العالم حديثا وهى طريقة تعتمد علي تجميع الأجزاء لعدة احجام أو كتل و تكوين شكل شبه متكامل بدون ملىء فراغات الأجزاء المفقودة و تثبيتها علي إطار ألمامي من الحديد الصلب يثبت عليه كتل الاحجار و يكون دور المشاهد فيها هو تخيل بصرى للشكل (لأستكمال) الأجزاء المفقودة و ربطها مع الأجزاء الموجودة بدون ملىء الفواصل او إستخدام مواد لصق و قد نفذ هذا الأسلوب في مصر لأول مرة تمثال الإله أمون و الإلهة موت
حيث تبني الفكرة الأساسية لتلك الطريقة علي ضرورة التصور الكامل و العام لتجميع الكتل قبل الشروع في عملية تثبيتها و تجميعها و ترك مسافات خالية حقيقية بنفس النسب للأجزاء المفقودة في بناء واحد و مثال علي ذلك تمثالي الأله أمون Amun و الألهة Mut المكتشفين في معبد الكرنك عام ١٨٧٣بواسطة أغسطس ماريتى Auguste Mariette و يرجع التمثال لعام ل ١٣٠٦ ق.م و هما من الحجر الجيرى و موجودين حاليا في المتحف المصرى بالتحرير بعد إجراء عملية الإستكمال الفراغي .
و قد تم إكتشاف أجزاء و قطع أخرى لاحقا اثناء عمليات التنقيب بمعبد أمون و تم إرسالها إلي مخازن حفظ الأثار بمتحف القاهرة و في تلك الأثناء تم التعرف علي أجزاء و قطع أكبر و أضخم و تكون التمثال من إجمالي ٧٩ قطعة ما بين قطعة كبيرة و متوسطة و صغيرة و باستخدام تقنيات الهولوجرام و برامج الكمبيوتر تم وضع التصور العام للشكل النهائي و إستخدم في تجميعه وصلات من الصلب في تجميع القطع الصغيرة كالأيدى كمرحلة أولية تلي ذلك تجميع كتل الرأس و الجذع مع باقي الأجزاء و تثبيتهم علي إطار إلمامي معدني من الخلف ذات قطاعات مختلفة السمك و الأطوال علي حسب ثقل الكتل و حجمها (شكل ٧).
و تمثال بطلميوس المعروض امام مكتبة الاسكندرية ، و إن حدث مزج بين أسلوبى الإستكمال التقليدى بالمون في جزء الرقبة للتمثال و ذلك بهدف الحفاظ علي التماسك البنائى و إضفاء البعد الجمالي علي الأثر و حفاظا علي ثقل كتلة الرأس و ضمان ثباتها علي جذع التمثال و بين إستخدام الإطار المعدنى الصلب .
و التمثال يرجع لعام (٣٢٣-٣١ق.م) لحاكم بطلمي مصنوع من الجرانيت الوردى بأبعاد ٤،١م إرتفاع التاج و ٤،١ م للرأس أما الجذع حتي الركبة ٥٥،٤ م و تبلغ وزن كتلة الرأس ٧،٢ طن و نفس الوزن لكتلة التاج أعلي الرأس و الإعتقاد أن التمثال لبطلميوس الأول أو الثاني مصور في الهيئة الفرعونية بالوضع الامامي المعتاد تصويره في التماثيل المصرية فتتقدم القدم اليسرى القدم اليمني و تظهر اليدان ممتدتان لأسفل و منتصفتان بالجسم و يرتدى الملك النقبة الملكية و صور عارى الصدر ، بينما تأخذ البطن ذات العضلات المفصلة شكلا مستديرا و يعلو رأس الملك الغطاء "نمس" التي تظهر أسفله خصلات الشعر بشكل واضح – و المثبت فوقه تاج مصر العليا . حيث تعتمد رؤية التمثال علي الاستكمال الفراغى للجزء المفقود من خلال تجميع التمثال علي قاعدة من الصلب مثبت عليها عمود صلب إلي جانب وصلة مثلثة الشكل لتثبيت كتلة اليد بحساب عام دقيق و لدراسة قوى الشد و القص تجنبا للإجهادات و الانحناءات التي قد تتولد عن ثقل الكتل (شكل ٨) [٢٢]
و تظهر هذه التقنية المستخدمة في العرض المتحفي لتمثالي Acrolithic Statues of Demeter and Kore from Morgantina بالاضافة الي تمثال الفرعون بيبي الاول PHARAOH PEPI I.
(شكل ٩)

وهناك أسلوب أخر استحدث غير التجميع على الإطار بواسطة المسامير و الوصلات المعدنية العادية و هو استخدام المغناطيس لخلق مجال مغناطيسي لربط القطع فيما بينها أو أثناء تثبيتها و تجميعها علي

الإطار المعدنى و قد طبق هذا الأسلوب في مشروع في فالنيسيا – اسبانيا علي تمثال "Virgin de los Desamparados"، (شكل ١٠)[٢٣]

٤- احدث تقنيات اساليب الاستكمال الترميمي

٤-١ الاستكمال بواسطة الواقع الافتراضى (الهولوجرام –Hologram). و الهولوجرام كلمة أصلها يوناني تشتق من Gramma و هى المكتوب Holos و هى الرؤية الشاملة. مع إمكانية مشاهدة الأعمال و المجسمات من كافة الزوايا و الأتجاهات.و هو وسيلة لتكوين الحيز المراد تجسيده فهو قادر علي إضفاء تشكيلات لونية عن طريق الضوء و هو أحد الصور التطبيقية لليزر لانتاج واقع إفتراضى يجسم أى أشكال و صور يتم تصميمها و تسجيلها حسب ما يتم تغذيته به معلومات.[٢٤]
و يمكن تحديد الفرق بين **الهولوجرام والهولوجراف** ، حيث يطلق مصطلح الهولوجراف على عملية التسجيل والتصميمات الثلاثية الأبعاد، أما مصطلح الهولوجرام فيطلق على الناتج النهائي أو الصورة النهائية الناتجة عن عملية تداخل أشعة الليزر مع الوسيط وانعكاسها، فهو الصورة المجسمة التي نحصل عليها. لذلك فقد تميز الهولوجرام بتطوره من المجسمات الثابتة الي المتحركة[٢٥] .
و قد اكتشف الليزر منذ بدايات القرن العشرين ١٩٦٠ و منذ ذلك الحين تم استخدامه في ترميم بعض من التماثيل عام ١٩٧٢ و في تسجيل و تصوير كتل التماثيل بالأبعاد المجسمة بقياسات غاية في الدقة في إتاحة كاملة لرؤية التمثال قبل أعمال التنفيذ بالإستكمال لمشاهدة التمثال من كافة الاتجاهات .[٢٦]
حيث تساهم تلك التقنية المتطورة في اهم عنصر من مراحل أعمال الاستكمال الترميمي في التماثيل وهي وضع تصور حول المراحل المختلفة التى مر بها العمل بداية من موقع اكتشافه و الظروف التي احاطت به مع اتاحة الفرصة كاملة لمستخدم التقنية في التفاعل و التجريب و تحرى الدقة في التفاصيل حتي تبدو عملية الاستكمال تامة في افضل تصور و دراستها قبل الشروع في أعمال التنفيذ سواء الاستكمال بالمون او الاكتفاء بالضوء و خلق جزء افتراضى مجسم بالضوء للجزء المفقود دون استخدام أو استحداث خامات حقيقية و قد لجأت لتلك التقنيات العديد من المتاحف و المكتبات و المراكز البحثية المتخصصة لإعادة إحياء التراث الحضارى و كانت بدايات تجاربه بنجاح أثناء تنفيذ ذلك بورشة متحف اللوفر – فرنسا حين ظهر عرض تمثال فينوس دى ميليو Venus de Milo بإستخدام تقنية الهولوجرام عام ١٩٨١. و قد شرع الإتحاد الأوربي فيما بعد لتنفيذ مشروع رقمنة كل تراث القارة و ذلك تفاديا للمشاكل و العقبات التي تنجم عند حدوث أى كوارث و لا يوجد توثيق واضح و كامل و دقيق للأثار و قد إشترك في المشروع ثلاثة و عشرون دولة أوروبية و تمت بالفعل الإنتهاء من توثيق ١٠% من الأثار بدول الاتحاد الاوروبي بإستخدام تقنية 3Dscanning و توثيقه في شكل واقع إفتراضى يتم الرجوع له عند الحاجة إلي اعمال الاستكمال في الأعمال التي قد تطرأ عليها تلف و فقد في المستقبل .
و مع بداية تطبيق هذه التقنيات يتم الشروع في إعداد الرسومات التحضيرية و اعدادها للتأهيل للبرامج الأكثر دقة و تطور لتجسيد التصميمات فيتم الإعتماد علي الرسومات اليدوية للفنان او بإستخدام برامج الكمبيوتر المعدة لذلك مثل (3D ماكس – ريفينت – اوتوكاد – سينما 4D– الفوتوشوب – سكتش اب) . و بعض البرامج المتطورة للنمذجة و النحت البارز ثلاثى الأبعاد مثل VS3D و برنامج أرت كام جويل سميث Art Cam Smith و أرت كام برو Art Cam Pro . و هذه البرامج قادرة علي إيصال الأفكار و إتاحتها إما ثنائية أو ثلاثية الأبعاد خاصة في الأعمال الفنية و الأثرية و إعدادها كمرحلة أولية لتغذية برامج أخرى للوصول ألي عمل متكامل نهائى يعرض تصور افتراضى واقعى لحالة الاثر. بغرض إعادة تجميع و ترتيب أحجار التماثيل و المنحوتات بعد إعطاء كل قطعة صورة و رقم و يقوم البرنامج آليا بتصنيفها و تجميعها و تحديد أماكن الفقد المراد إستكمالها في صورة أكثر وضوحا عن العمل الأصلي .[٢٧]

و ينفذ ذلك بالاعتماد علي تقنية الهولوجرام (المسح التصويرى) Photogrammety and laser scanning. بغرض دراسة أنماط مجموعات التماثيل المشابهة Tyology لنفس الحقب أو دراسة الاجزاء المفقودة المراد استكمالها في تماثيل اخرى مكررة في نفس نماذج التماثيل و موجودة في اكثر من مكان لإستدعاء نمط مؤكد متبع في عملية استكمال تلك الجزء و مثال علي ذلك تمثال St Johns" Nepomuk المتواجد في أكثر من مكان داخل جمهورية صربيا و نموذج أخر تمثال افروديت بحدائق أنطونيادس بالإسكندرية و بعد ذلك تتم مراحل العمل بإستخدام الصور الناتجة مع اعداد نماذج تحليلية حركية للوصول لأفضل شكل نهائى واقعي قابل للتنفيذ (شكل ١١).[٢٨]

وقد طبق ذلك علي واجهة معبد زيوس في أوليمبيا و المسجل كتراث عالمى تحت إشراف منظمة اليونسكو (UNESCO). و التي تم بناؤه في القرن ٥ ق.م بحيث تم وضع ترتيب مبدئى للتماثيل المفقودة في واجهة المعبد أو التي فقدت أجزاء منها وتم إستخدام تقنية الهولوجرام في إستحداث تصور افتراضي بالتبادل لوضع العناصر للوصول لأفضل و أنجح وضع تشريحى و تصميمي مبني علي أسس علمية و
فنية داخل مجموعات التماثيل معتمدا علي الأوضاع الحركية التشكيلية و إتجاهات الحركة وصولا لأفضل تصور حتى تم إقرار الصورة النهائية قبل الشروع في أعمال الإستكمال (شكل ١٢) .[٢٩]

و قد ساهمت هذه التقنية الناجحة في تجنب حركة كتل التماثيل الأصلية أثناء إعداد الرسومات مع إيجاد رؤية أوسع للإختيار الانسب و الأوقع و الاقل في تكلفة الاعمال مع تقليل مخاطرة نقل و تحريك المجموعة الاثرية للتماثيل مما يعرضها للتلف . و قد إستغرقت عملية المسح الضوئي مدة ١٤ يوما علي التوالي نظرا لمساحة مجموعة التماثيل و التي تبلغ ٧ م ارتفاع و عرض ١٢م (شكل ١٣) .[٣٠]

و علي الرغم من استخدام التقنيات الحديثة إلا أنها تتم تحت إشراف نحاتين متخصصين في أعمال الترميم و الاستكمال الفني الاثرى من خلال دراسة الفنان و تفهمه لعلم التشريح لوضع فرضيات مختلفة و متعددة إلي جانب مقدرته علي تخيل و إختيار حركة التماثيل و أوضاعها الحركية و العضلية بشكل علمي و عاد دور النحات مرة أخرى في التأكد من زوايا التماثيل النحتية سواء من الامام أو رؤيتها من الأسفل قبل الشروع في أعمال التنفيذ النهائية خاصة ان مجموعة التماثيل تقع علي ارتفاع ٧م مما يستلزم معها دراسة وافية لرؤية تلك الأوضاع مع الإرتفاع و قد أشرف علي تنفيذ تلك الاعمال إثنان من النحاتين المحترفين في تلك المجال حيث انفرد كل نحات بوضع تصور شامل ليتم مقارنة انتاج كل منهم و بالرجوع للرسومات الهولوجرام و من هنا اتضحت أهمية البرامج الحديثة لمساعدة النحات و ان بقي الفنان المرمم هو الحكم لتنفيذ الأعمال في صورتها النهائية بحسه الفني و دراسته المبنية علي اسس و منهجية علمية.[٣١]

و في مثال آخر إستخدم النحات تقنية الهولوجرام اعتماداً علي علم التشريح الحيواني في الأوضاع المختلفة لحركة جسم الحيوان . في نموذج لإستكمال تمثال لشكل أسد جنائزى في إيطاليا يرجع للقرن الأول الميلادى المتبقي منه منطقة الجذع اما الأجزاء المفقودة هي الذيل و الارجل الاربعة و مقدمة الرأس مما اثار تساؤل هل التمثال في وضع جالس أو في وضع الوقوف و من هنا أتت الأهمية القصوى لبرامج الواقع الافتراضى لدراسة و تخيل جميع الحلول و التصورات و الفرضيات للوصول للواقع الحقيقي الامثل و تم رصد جميع أشكال الاستكمال و تنفيذ و تصور لكل جزء في جسم التمثال علي حدى في كلا من الوضعين حتي تم الوصول إلي الفرضية الأساسية لوضع التمثال (شكل ١٤).[٣٢]

و مشروع استكمال بورتيرهات (أوجه) مجموعة تماثيل في هولندا –-جامعة توينتى University of Twenty حيث تم الاعتماد علي أسلوب الواقع الافتراضى في أعمال الاستكمال الترميمي و بالرجوع إلي المصادر العلمية للتماثيل و النماذج المشابهة أو الأجزاء المتطابقة في تماثيل أخرى و دراسة قواعد علم التشريح لأجزاء الاوجه و بحساب الأرقام للنسب و المقاييس (علم اللوغاريتمات Algorithm) تم تحديد التصور الكامل لأعمال الاستكمال (شكل ١٥).[٣٣]

و من اشهر تطبيقات الحاسب الالي في هذا المجال برنامج 3D (ميش لاب MeshLab و برنامج بيلندرBlender) و التي استخدمت علي جدارية في كوبندهاجن (شكل ١٦).[٣٤]
كما يتم الاستعانة ببرنامج Rigging المستخدم في إعداد تحريك الرسوم و بإستخدام برنامج Point Cloud المستخدم في علم التشكيل و علم المورفولوجيا (شكل ١٧) .[٣٥]

٤-٢ اسلوب التشكيل المباشر و الغير مباشر لإستكمال الأجزاء المفقودة باستخدام جهاز CNC

تتميز برامج تشكيل جزء مفقود أو مستكمل بخامة بديلة بتوفير إمكانية محاكاة العملية الفنية لإستكمال الجزء المفقود المراد تنفيذه علي خامة الأثر ذاته قبل تنفيذها عن طريق خامة أولية (نموذج معد للتجربة) للاستدلال علي مدي توافقه و تحقيق الغرض منه بالمواصفات الدقيقة المطلوبة و بعد التأكد من أن النموذج المعد علي الحاسب هو النموذج الأمثل يتم إعطاء الأمر بالتشغيل و يعد أكثر برنامج قادر علي تحقيق ذلك هو برنامج Art Cam Pro المصنف بالمحاكاة و التنفيذ الدقيق لما تم تغذيته للحاسب الإلكترونى. و تتيح برامج CAD علي الكمبيوتر تنفيذ الحذف أو الإضافة أو التكرار أو تغير إتجاه الشكل الي جانب التصغير و التكبير مع إمكانية تنفيذ الشكل المطلوب أى كانت مدى دقته أو من خلال الإستفادة من تقنية الماسح الثلاثى الأبعاد لتنفيذ الجزء المراد تشكيله لإستكمال الجزء المفقود و المعد سلفا علي جهاز الكمبيوتر بتنفيذه علي خامة الجبس مع إمكانية دخول تعديلات أثناء التجربة . بالاضافة الي إمكانية التشكيل بكل جزئية و تحكم المرمم لتقدير ما يرغب فيه و تجسيمه طبقا لرؤيته للوصول لتنفيذ أجزاء غاية في الدقة . و في النهاية نجد أن الفرق بين إستخدام النحات للإستكمال بالخامات المرنة كالطينات و الصلصال و إعادة صب قوالب و نسخ للحجر المستكمل و بين إستخدام الحفر المباشر أن المنتج في تقنية CNC ينفذ بكل دقة و لا يحتاج إلي التدخل بالتشطيب رغم عدم الإحساس بالإبداع المباشر لتشكيل المرمم و تنفيذه المباشر لعمله إلا أن دخول تلك المعدات و البرامج إختصر كثيرا من الجهد و الوقت .[٣٦]

آلية تنفيذ الجزء المراد إستكماله باستخدام خامة بديلة (نموذج أولي) او في قطع الاحجار مباشرة

بعد إعداد البيانات و الرسومات المطلوب تنفيذها للجزء المجسم المراد إستكماله تبدأ آلية تشغيل الجهاز ثنائي او ثلاثي بإنتاج طبقات متتالية من الخامة السائلة أو المسحوقة علي هيئة رقائق و بهذا يبنى الجزء المجسم المعد (النموذج الإسترشادى) آخذا شكل مجموعة من الطبقات العرضية ثم يتم صهرها بعد ذلك أوتوماتيكيا لتكوين النهائى. أما في حالة التشكيل بالاستنساخ المباشر في قطع الأحجار الطبيعية المشابهة للأثر فيتم ذلك عبر استخدام جهاز CNC ذو الاربع أو الخمس محاورلانتاج الجزء المراد استكماله بالنحت المباشر في خامة الحجر الاصلية علي ان يثبت هذا الجزء كاضافة في المكان المراد استكماله (الجزء المفقود).

٥- نماذج لأحدث مشاريع الإستكمال الترميمي في مصر

الانتهاء من ترميم تمثالي أمون و أمونت الموجودين بجوار مقصورة الزورق المقدس و التي بدأت أعمال ترميمهم عام ٢٠١٩ في معابد الكرنك بالأقصر (جنوب مصر) حيث تم ترميمهم و إستكمال الأجزاء المفقودة من تمثال أمون علي غرار نموذج لتمثال أمون الموجود في المتحف المصرى بالتحرير.

الإنتهاء من أعمال ترميم تمثالي الملك أمنمحات الأول و تجهيز مصطبة من الحجر الرملي لعرض التمثال عليها . و أشار (د.وزيرى - الأمين العام للمجلس الاعلي للاثار) الي ضرورة العمل علي استكمال لوحة الملك سيتي الاول الموجود أمام الصرح الثامن بمعبد " الاخ منو" ،حيث أن لهذه اللوحة جزءا ثالث يوجد في مدينة شطب بأسيوط و الذى تم أخذ موافقة اللجنة الدائمة للأثار علي إعادة هذا الجزء ليتم ترميمه مع اللوحة نفسها .

مراجعة أعمال ترميم تمثال الملك رمسيس الثانى أمام الصرح التاسع مع البدء في أعمال الدراسة و التوثيق و التصوير لكتل التمثال (شكل ١٨) حيث اضاف (د. العنانى - وزير الآثار المصرية) أنه يجرى حاليا إستكمال أعمال الترميم لتمثال الملك رمسيس الثاني الموجود في الوضع الأوزيرى بمعهد الأقصر و ذلك بعد إكتشاف أن النسب غير صحيحة في أرجل و أذرع التمثال موضحا أن الإنتقادات التي طالت عملية الترميم ووضعه كانت يجب أن تتم من خلال المجلات العلمية لإثراء المجال الأثرى عالميا. [٣٧]

الخلاصة

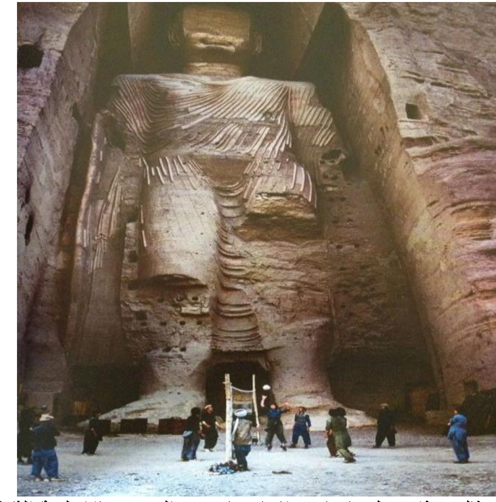
من خلال عرض البحث و الرجوع للمراجع العلمية و المصادر و الاسترشادات بالتطبيقات و التجارب العلمية بالمتاحف والمراكز البحثية و الاكاديمية فى العديد من دول العالم و التي ما تم منها تحت الاشراف المباشر لمنظمة اليونيسكو يتضح لنا :

- لا غني عن دور الفنان المتخصص في الدراسات الفنية و التشريحية ذات الصلة المباشرة بأعمال الإستكمال الترميمي خاصة فى التماثيل و الأعمال النحتية .
- اهمية دور التقنيات و الأساليب و البرامج الحديثة في أعمال الترميم العام كالحفظ و الصيانة و المعالجات الدقيقة في عمليات الإستكمال الفني .
- إغفال بعض عمليات الاستكمال خاصة بعض الاجزاء في التماثيل كالاجزاء السفلي أو مراكز الثقل للكتل النحتية قد يؤدى مع مرور الوقت لإنهيار العمل برمته .
- الأخذ في الاعتبار عند الشروع في عمليات الاستكمال للتماثيل الحجرية الاستناد الي الدراسات الفنية الكافية إلي جانب تحديد مقدار القوى و اتجاهاتها و تقدير العزوم و الأحمال و مراكز الثقل الواقعة علي كتلة التمثال خاصة الاحجام الكبيرة وصولا لأفضل نتيجة يتحقق معها الثبات و الاتزان و التماسك البنائى للعمل .
- التقنيات الحديثة تتوافق في استخداماتها مع المراكز البحثية و الجامعات الكبيرة نظرا لتكلفة استخداماتها العالمية .

التوصيات

- ضرورة إلمام القائمين علي أعمال الترميم و خاصة النحاتون المتخصصون في أعمال الترميم بأحدث التقنيات و البرامج ذات الصلة بأعمال الإستكمال الترميمي.
- تزويد الجامعات الكبرى و المراكز البحثية المتخصصة في ترميم الأثار بمعامل الهولوجراف . و هو انتاج الصور المجسمة أو الذواكر الهولوغرافية التي تمتلك خاصية فريدة تمكنها من إعادة تكوين صورة الأجسام بأبعادها الثلاثة في الفضاء. تتم تلك العملية بإستخدام أشعة الليزر
- ضرورة الإستعانة بكبار النحاتين أثناء أعمال الترميم و الإستكمال أو الاشراف المباشر علي تلك العمليات الدقيقة أسوة بما يحدث في المتاحف و المراكز العالمية لما يتميز به النحات من دراسته للقيم الجمالية و الطرز و السمات التشكيلية المميزة لكل حضارة و علم التشريح الذى يعد ذات صلة بأعمال الاستكمال خاصة في الاعمال النحتية و التماثيل جنباً الي جنب مع المتخصصين في مجال الأثار و علوم المواد.
- يفضل اعداد البرامج و تجهيزها بالمعامل و أن تنفذ أعمال الاستكمال الترميمي للأثار في مواقعها قدر الامكان و الا تنقل إلا في حال الضرورة القصوى .

- عند اختيار البرامج المستخدمة عالميا يفضل عند الشروع في تنفيذ أعمال الإستكمال الأثرى المزج بين تلك التقنيات المختلفة حتى يمكن الجمع بين مميزات كل منها لصالح العمل النهائى . فعلي سبيل المثال برامج Photogrammety(المسح التصويرى) تصلح أكثر في إيصال الإحساس بالخامة و سطحها و ملمسها و لكنه غير دقيق في ابراز الطبقات الداخلية العمل . و علي العكس إستخدام Laser Scanning (الماسح الضوئى بالليزر) يعطى افضل نتائج في العمق للخامة و لكن لا يعطى الاحساس بالملمس للاسطح و نوع الخامة الميزة الرئيسية لإستخدام ماكينة CNC هو إعداد نموذج نحتي إسترشادى في اي خامة بديلة قبل الشروع في تنفيذ الجزء المستكمل الأصلي بالاضافة لقدرتها علي النحت المباشر في خامة الحجر لاستعادة الجزء المفقود .
- أهمية أن يتبع الفنان في البداية الطرق التقليدية في أعمال الرسومات و التجهيزات قبل أن يستكمل عمله بالطرق و الأساليب الرقمية بأحدث البرامج المعدة لذلك .
- ضرورة إهتمام الجامعات و المراكز البحثية و الأكاديميات العلمية المتخصصة فالفنون و الترميم بتوفير أجهزة النمذجة و البرامج التي تتعامل مباشرة في مجال الفن و يمكن تطبيقها في مجال أعمال الترميم و الاستكمال مع ضرورة إدخال مناهج الاساليب الحديثة و برامج الرسم و المسح التصويرى و كل ما يتعلق بتلك المنهجيات كمقررات أساسية يتعين علي المختص في علم ترميم الأعمال النحتية اجتيازها .


تمثال بوذا- جبل باميان / افغانستان بعد التدمير بالاسلحة الثقيلة


الاستكمال الافتراضي

(شكل ١): المصدر Gruen, A. et al. (2010). Computer Reconstruction and Modeling of the Great Buddha Statue in Bamiyan, Afghanistan


كاتدرائية القديس اسحاق مدينة بيطرسبرج

(شكل ٢): المصدر Gnezdilov, D. et al (2019). The Problem of Preservation, Restoration, and Reconstruction of the World Architectural Heritage


حريق كاتدرائية نوتر دام مدينة باريس

(شكل ٣) :المصدر Gnezdilov, D. et al (2019). The Problem of Preservation, Restoration, and Reconstruction of the World Architectural Heritage


ترميم خاطيء - تمثال The Smiling Woman مدينة بلانشيا / اسبانيا

(شكل ٤) : المصدر Davis, I., (2020). Botched Art Restoration in Spain Renders Smiling Statue Unrecognizable


ترميم خاطيء - تمثال من الحجر الجيري بحديقة المتحف اليوناني الروماني / الاسكندرية

- **(شكل ٥) : المصدر** تقرير معمل المتحف اليوناني الروماني – الاسكندرية , (١٩٩٤) .



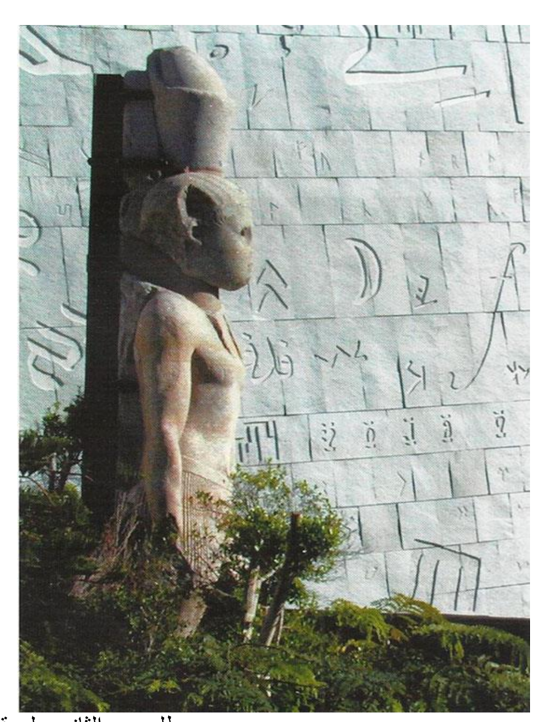
ترميم خاطيء - وتمثال للرئيس السوفييني "لينين" في مدينة "كراسنودار كراي " / روسيا

(شكل ٦): المصدر https://dkhlak.com/12-wrong-historical-restoration-works/



الاستكمال الفراغي - الاله آمون و الآلهة موت بالمتحف المصري

(شكل ٧) : المصدر https://gate.ahram.org.eg/Portal/





بطليموس الثاني علي قاعدة من الصلب – مكتبة الاسكندرية

(شكل ٨) :**المصدر** https://www.bibalex.org/ar/center/details/antiquitiesmuseum.





The Acrolithic Statues of Demeter and Kore   الفرعون بيبي الاول

(شكل ٩) : Rosewitz, J., et al (2016). Use of magnets for reversible restoration in sculpture: the case of the “Virgin de los Desamparados

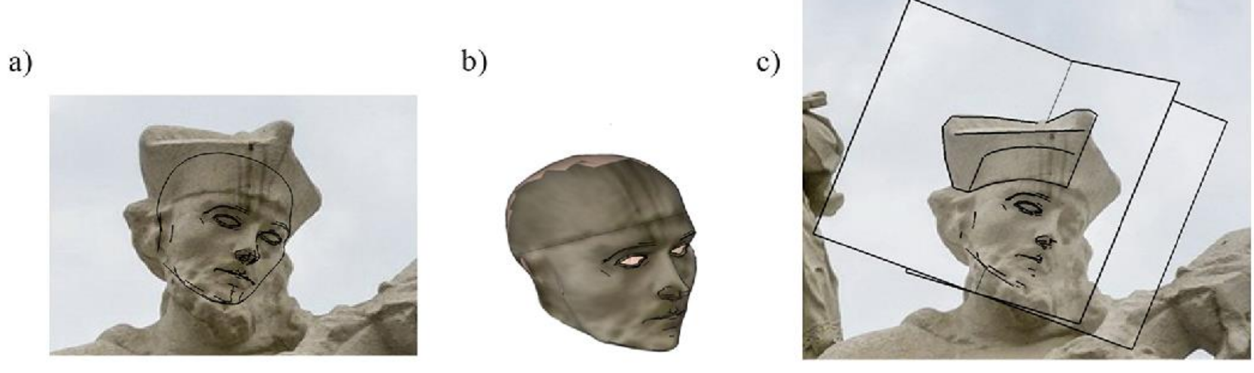


الاستكمال باستخدام المغناطيس و المعدن - تمثال Virgin de los Desamparados

(شكل ١٠) : Rosewitz, J., et al (2016). Use of magnets for reversible restoration in sculpture: the case of the "Virgin de los Desamparados



تمثال القديس St Johns Nepomuk بجمهورية صربيا - مجموعات التماثيل المشابهة Typology

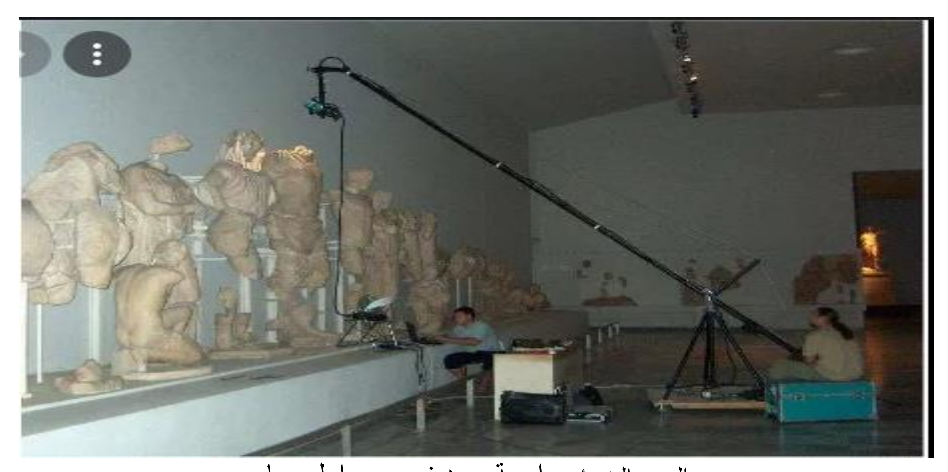


المسح التصويري لكتلة الرأس Photogrammety

(شكل 11): Vesna, S.et al (2018). Parametric Modeling Applied to the Virtual Reconstruction of the Damaged Sculpture of St. John Nepomuk in Petrovaradin

واجهة معبد زيوس - اوليمبيا حيث تم وضع اكثر من تصور لترتيب التماثيل

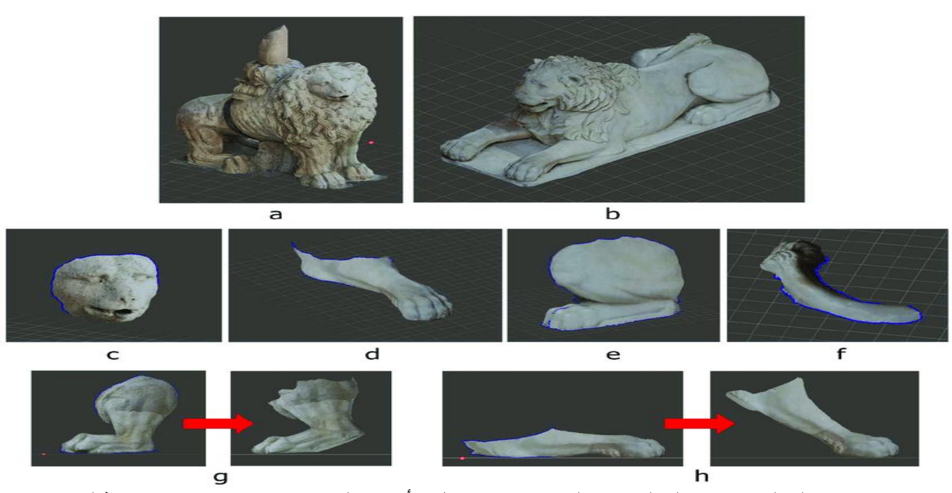
(شكل ١٢): Horvath, A. (2011). The Complete Virtual 3D Reconstruction of the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia



المسح الضوئي واجهة معبد زيوس - اوليمبيا

(شكل ١٣) : المصدر - https://123dok.com/document/ye9pk8rq-isprsarchives-xxxviii-w.html





استخدام الهولوجرام و علم التشريح الحيواني لاستكمال الأجزاء المفقودة من اسد جنائزي – ايطاليا

(شكل ١٤): المصدر Gherardini, F., et al. (2018). 3D Virtual Reconstruction and Augmented Reality Visualization of Damaged Stone Sculptures



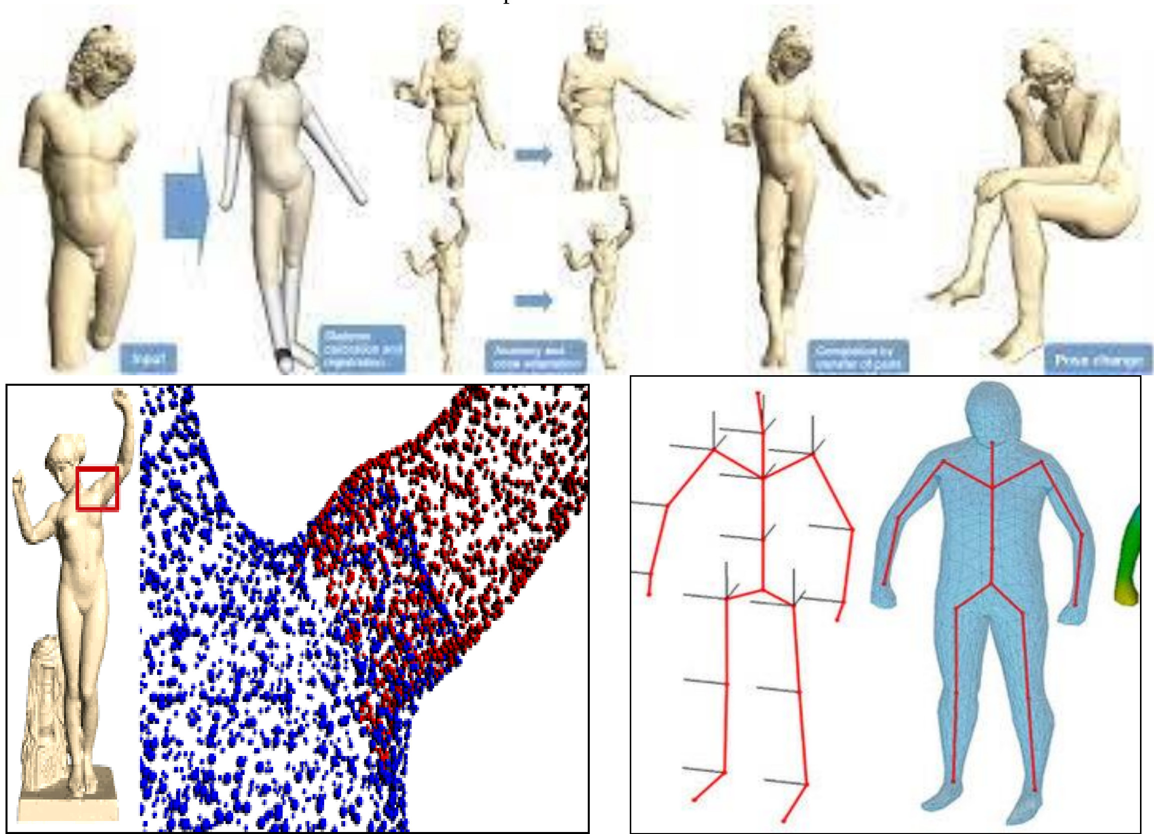
استخدام الهولوجرام و علم التشريح لاستكمال مجموعة بورتريهات – جامعة توينتي في هولندا

(شكل ١٥) : المصدر Theodorus, A. (2019). Restoration of Damaged Face Statues Using Deep Generative Inpainting Model



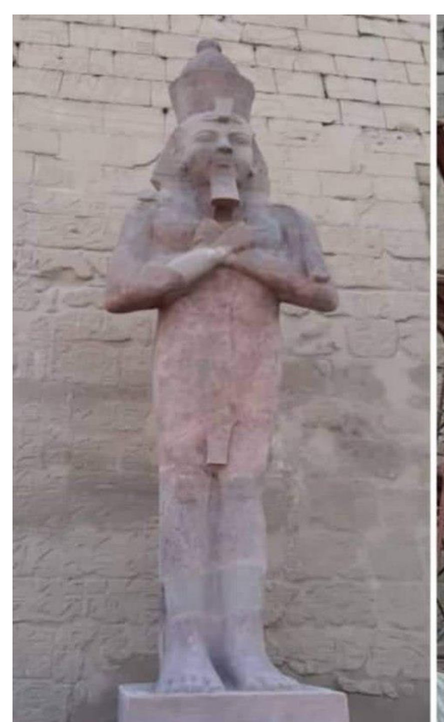
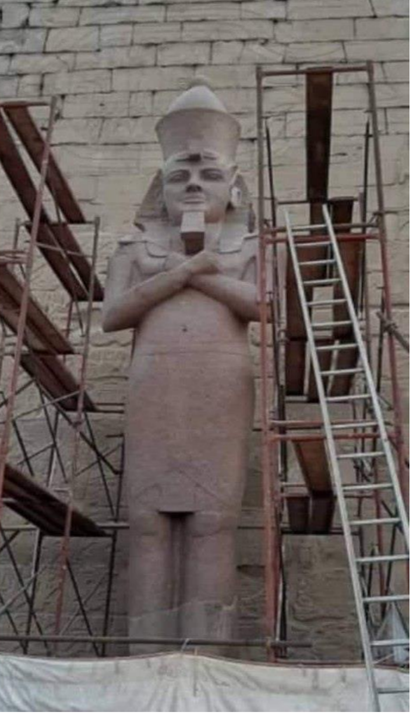
استكمال جدارية كوبنهاجن باستخدام برنامج MeshLab & Blender

(شكل ١٦): المصدر - Siotto, E., et al (2015). Ancient Polychromy: Study and Virtual Reconstruction Using Open Source Tools



الاستكمال بالاستعانة بعلم المورفولوجيا و علم التشريح – استخدام برامج ال Rigging

(شكل ١٧): المصدر - Fu, T., et al. (2020). Anatomy Changes and Virtual Restoration of Statues


اعمال ترميم و استكمال تمثال الملك رمسيس الثاني / الصرح التاسع - الاقصر
(شكل ١٨): المصدر - https://www.almasryalyoum.com/news/details/2276654

حواشي البحث

[١] الكروي ،رؤى زهير, (٢٠١٩)، اساليب علمية لصيانة اللقى الاثرية ، مجلة التراث العلمي العربي ، العدد (٤٢).
[٢] عبدالتواب ، نبيل احمد ، (٢٠٠٠) ، دراسة علاج و صيانة الصور الجدارية المنفذة علي حامل من الحجر الرملي بمقابر الواحات البحرية ، كلية الآثار –جامعة القاهرة، ص ٢٤٩ .
[٣] سويدان ، عبير. شرف الدين ، شهيرة ، (٢٠١٧) ، امكانية تطوير التصميمات و المعالجات الداخلية في التصميم الداخلي كمردود لاستخدام تقنية الهولوجرام ، مؤتمر الفنون التطبيقية الدولي الخامس – دمياط ، (٥). ص١٠٥.
[٤] مرجع ٤٠
[٥] مصطفي ، بسام محمد ، (٢٠٠٩) ، دور عمليات اعادة البناء في الحفاظ علي المباني الاثرية و المواقع التاريخية ، مجلة اتحاد الاثاريين العرب ، العدد (١٠) .
[٦] د. محمد عبد الهادى – الرؤية العلمية للحفاظ علي الاثار ص ٢٧٨
[7] Brutto, M. and Fazio, L. (2021). An Experimental Workflow for the Virtual Reconstruction of Ancient Statues. *Conference paper*.
[٨] سويدان ،عبير. شرف الدين , شهيرة ، (٢٠١٧)
[٩] عبد المعز ، شاهين ، (١٩٧٥) ، طرق صيانة و ترميم الاثار و القتنيات الفنية ، *الهيئة العامة المصرية للكتاب*.

[10] Gruen, A., Remondino, F. and Zhang, L. (2010). Computer Reconstruction and Modeling of the Great Buddha Statue in Bamiyan, Afghanistan, *International Archives of Photogrammetry and Remote Sensing,* 64 (5).
[11] Gnezdilov, D., Kapnina, E. and Martynyuk, E. (2019). The Problem of Preservation, Restoration, and Reconstruction of the World Architectural Heritage. *IOP CONFERENCE: Materials Science and Engineering,* (698).
[١٢] المحاري،سلمان , حفظ المباني التاريخية ، المركز الدولي لدراسة صون وترميم الممتلكات الثقافية ، الامارات العربية المتحدة، ٢٠١٧. ص ٢٧٦-٢٨٠.
[١٣] عبد المعز ، شاهين ، (١٩٧٥) ، طرق صيانة و ترميم الاثار و القتنيات الفنية.
[١٤] المحاري، سلمان ، حفظ المباني التاريخية (٢٠١٧).

[15] Davis, I., (2020). Botched Art Restoration in Spain Renders Smiling Statue Unrecognizable, *Smithsonian Magazine,* November, 12.
[١٦] تقرير معمل المتحف اليوناني الروماني – الاسكندرية ، (١٩٩٤) .
[17] https://dkhlak.com/12-wrong-historical-restoration-works/
[١٨] عبدالله ، ابراهيم محمد, (٢٠٠٠) ، دراسة علاج و صيانة مواد البناء و العناصر الزخرفية ، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار –جامعة القاهرة.

[19] Mora, P. and Torracoa, G. (1984). Grouting of Mural Printing and Mosaics Adhesives, Oxford Print, pp.115-116.
[٢٠] البنا ،عبدالفتاح , (١٩٩٠) ، دراسة مقارنة للمواد و لطرق المختلفة المستخدمة في علاج و صيانة الاثار، رسالة ماجستير ، كلية الاثار – جامعة القاهرة ، ٥٥-٥٦.
[٢١] عبدالله ، ابراهيم محمد، (١٩٩٦) ، دراسة علاج و صيانة الآثار الرخامية ، رسالة ماجستير , كلية الآثار –جامعة القاهرة.
[22] https://www.bibalex.org/ar/center/details/antiquitiesmuseum.

[23] Rosewitz, J., Muir, C., Riccardelli, C. and Rahbar, N. (2016). Use of magnets for reversible restoration in sculpture: the case of the "Virgin de los Desamparados", *Materials & Design*, 98.
[24] https://technologyreview.ae/technodad/85
[٢٥] أبو كرورة ،أماني , (٢٠١٨) ، بعض التطبيقات العممية الحديثة الواجب استخدامها في مجال ترميم و صيانة القطع الاثرية ، مجلة العمارة والفنون و العلوم الانسانية ، العدد (١٠) ، ٥٦-٦٦ .
[٢٦] سويدان ، عبير. شرف الدين ، شهيرة ، (٢٠١٧) ، امكانية تطوير التصميمات و المعالجات الداخلية في التصميم الداخلي كمردود لاستخدام تقنية الهولوجرام ، مؤتمر الفنون التطبيقية الدولي الخامس – دمياط ، (٥).
[٢٧] الكروي ، رؤى زهير، (٢٠١٩)، اساليب علمية لصيانة اللقى الاثرية

[28] Vesna, S., Budak, I. and Obradovic, R. (2018). Parametric Modeling Applied to the Virtual Reconstruction of the Damaged Sculpture of St. John Nepomuk in Petrovaradin, *Shape and Form Studies*, Vol.(2), pp.388-398.

[29] Horvath, A. (2011). The Complete Virtual 3D Reconstruction of the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia, *International Archives of the Photogrammetry*, Vol.38(5), pp.53-61.

[30] https://123dok.com/document/ye9pk8rq-isprsarchives-xxxviii-w.html

[31] Horvath, A. (2011). The Complete Virtual 3D Reconstruction of the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia

[32] Gherardini, F., Santachiara, M. and Leali, F. (2018). 3D Virtual Reconstruction and Augmented Reality Visualization of Damaged Stone Sculptures, *IOP CONFERENCE: Materials Science and Engineering*, (364).

[33] Theodorus, A. (2019). Restoration of Damaged Face Statues Using Deep Generative Inpainting Model, *Master Thesis, University of Twente*, pp.66-78.

[34] Siotto, E., Dellepiane, M., Callieri, M. and Scopigno, R. (2015). Ancient Polychromy: Study and Virtual Reconstruction Using Open Source Tools. *Journal on Computing & Cultural Heritage*, Vol.8 (3).

[35] Fu, T., Chaine, R. and Digne, J. (2020). Anatomy Changes and Virtual Restoration of Statues, *Euro-Graphics Workshop on Graphics and Cultural Heritage*, Nov.2020, Grenade, Spain.

[٣٦] سويدان ،عبير. شرف الدين , شهيرة ، (٢٠١٧) ، امكانية تطوير التصميمات و المعالجات الداخلية في التصميم الداخلي كمردود لاستخدام تقنية الهولوجرام

[٣٧] اللجنة العليا للمركز المصري الفرنسي تستعرض إنجازاتها خلال ٢٠٢١/٢٠ بمعابد الكرنك .

https://www.almasryalyoum.com/news/details/2276654

مراسم تشييع جنازة الإمبراطور المغولي الهندي شاه جهان في ضوء نماذج من المنمنمات الهندية والمصادر التاريخية

محمد علي محمد علي فداوي
دكتوراه في الآثار الإسلامية/تصوير إسلامي

ملخص البحث

تظل الأيام الأخيرة في حياة شاه جهان وطريقة تشييع جنازته موضع خلاف, لذلك وقع اختيار الباحث على دراسة مراسم تشييع جنازة الإمبراطور شاه جهان في ضوء نماذج من المنمنمات الهندية والمصادر التاريخية وكتابات بعض المستشرقين, لعدة أسباب منها: محاولة الوقوف على أسباب ذلك الخلاف, وتحديد ما إذا كانت قد أُقيمت له جنازة رسمية أم لا, وماهي مراسم تشييع جنائز أباطرة المغول والطبقة الحاكمة في تلك الفترة, وما هي المراسم الجنائزية التي ظهرت في التصاوير ولم تذكرها المصادر التاريخية, وتم تقسيم البحث إلى ثلاثة مباحث؛ يختص الأول منها بالأيام الأخيرة في حياة شاه جهان و وفاته وطريقة تشييع جنازته, ثم المبحث الثاني ويتناول دراسة وصفية لتصويرتين تمثلان جنازة شاه جهان؛ الأولى (تُنشر لأول مرة) مزدوجة من مخطوط عملِ صالح (العمل الصالح) محفوظ بمكتبة الكونجرس, والثانية على صفحة واحدة من ألبوم شاه جهان المحفوظ بالمكتبة البريطانية, والثالثة تصويرة منفردة تمثل كبير الخصي يقود جنازة شاه جهان وهي تخرج من الحصن ليلًا, ثم المبحث الثالث وهو الدراسة التحليلية ويتناول مراسم تشييع جنازة شاه جيهان ما بين المنمنمات والمصادر التاريخية.

الكلمات الدالة :شاه جهان – مراسم جنائزية- عملِ صالح – مخطوط- مصادر تاريخية- الهند.

مقدمـــــــــــــة:-

ارتبط في الغالب اسم الإمبراطور المغولي الهندي شاه جهان بإنشائه لضريح تاج محل (ممتاز محل) الذي أنشأه لتخليد ذكرى زوجته المحبوبة ممتاز بيجوم وقصة الحب التي جمعت بينهما, ويُعلم الكثير حول حياة شاه جهان, وسياسته في حكم الهند, وإنجازاته الحربية و الاقتصادية والمعمارية والفنية, كما يُعلم أنه تمت تحديد إقامته من قِبل ولده اورانگ زيب (عالمكير) وظل حبيس قلعة أجرا إلى أن مات بعد عدة سنوات, لكن تظل الأيام الأخيرة وطريقة تشييع جنازته موضع خلاف, لذلك وقع اختيار الباحث على دراسة مراسم تشييع جنازة الإمبراطور شاه جهان في ضوء نماذج من المنمنمات الهندية والمصادر التاريخية وكتابات بعض المستشرقين, لعدة أسباب منها: محاولة الوقوف على أسباب ذلك الخلاف, وتحديد ما إذا كانت قد أُقيمت له جنازة رسمية أم لا, وماهي مراسم تشييع جنائز أباطرة المغول والطبقة الحاكمة في تلك الفترة, وما هي المراسم الجنائزية التي ظهرت في التصاوير ولم تذكرها المصادر التاريخية, وتم تقسيم البحث إلى ثلاثة مباحث؛ يختص الأول منها بالأيام الأخيرة في حياة شاه جهان و وفاته وطريقة تشييع جنازته, ثم المبحث الثاني ويتناول دراسة وصفية لتصويرتين تمثلان جنازة شاه جهان؛ الأولى (**تُنشر لأول مرة**) مزدوجة من مخطوط عمل صالح محفوظ بمكتبة الكونجرس[١], والثانية على صفحة واحدة من ألبوم شاه جهان المحفوظ بالمكتبة البريطانية[٢], والثالثة تصويرة منفردة تمثل كبير الخصي يقود جنازة شاه جهان وهي تخرج من الحصن ليلًا, ثم المبحث الثالث وهو الدراسة التحليلية ويتناول مراسم تشييع جنازة شاه جيهان ما بين المنمنمات والمصادر التاريخية.

المبحث الأول: الأيام الأخيرة في حياة شاه جهان و وفاته:-

شاه جهان: أبو المُظفَّر صاحب قران ثاني[٣] شهاب الدين مُحمَّد شاه جهان بن جهانكير, وهو خامس سلاطين مغول الهند, و ثالث أبناء جهانكير وأقدرهم جميعًا، حيث اتصف بِرجاحة العقل والذكاء وقُوَّة العزيمة, حتى كان جدُّه جلال الدين أكبر شديد الاعتزاز به كثير الحدب عليه، وهو من سمَّاه (خُرَّم مُحمَّد) أي (مُحمَّد البهيج) أو (مُحمَّد المسرور)، لِشدَّة سُرُوره به[٤], وُلد شاه جهان في يوم ٢١ من ربيع الأوَّل في عام ١٠٠٠هـ المُوافق ٥ من يناير ١٥٩٢م في مدينة لاهور، من أُمٍّ هندوسيَّة - كأبيه - هي (جگت گوسين) المشهورة بـ(بلقيس مكاني), و لقَّبه والده بـ(شاه جهان) وهي كلمة فارسية تعني(ملك العالم/الدنيا)، وذلك لقاء كفاءته العسكريَّة وحملاته الناجحة التي قام بها على بلاد الدكن، وسمح لهُ أن يكون الرّجُل الوحيد الذي يجلس في حضرته[٥], هذا وقد شابت علاقة شاه جهان بِوالده جهانكير بضعة شوائب خِلال السنوات الأخيرة من عهد الأخير، وذلك بِفعل تدخُّل زوجة أبيه نورجهان في الحياة السياسيَّة، وعملها على إقصاء شاه جهان عن ولاية العهد وتنصيب أخيه الضعيف شهريار (زوج ابنتها) بدلًا منه، لكنَّ ذلك لم يُجدِ نفعًا، إذ تمكَّن شاه جهان من اعتلاء عرش المغول بُعيد وفاة أبيه، وأزاح شقيقه بِدعمٍ من آصاف خان[٦] وعدد كبير من الساسة وقيادات الجيش, و بويع شاه جهان بِعرش آبائه وأجداده في يوم الاثنين ٨ من جُمادى الآخرة عام ١٠٣٧هـ المُوافق ١٤ فبراير١٦٢٨م، وخُطب بِاسمه على المنابر في جميع أنحاء الهند وضُربت السكَّة بِاسمه[٧].

شاه جهان قيد الإقامة الجبرية: أُصيب شاه جهان بمرض في أواخر عام ١٠٦٧ه/ ١٦٥٧م، أقعده عن إدارة شئون البلاد, فعهد إلى ابنه الأكبر دارا شُكوه[٨] بالوصاية على العرش، مما تسبب في عداء إخوته, حيث كان شاه جهان قد عهد إلى أبنائه بحكم ولايات الهند بالنيابة عنه, فجعل شاه شجاع حاكمًا للبنغال, ومراد بخش حاكمًا لولاية لكجرات, و اورانگ زيب حاكمًا للدكن, وتلاقت رغبة الأبناء الثلاثة على انتزاع العرش من دارا شُكوه, وقامت بينهم وبينه عدة حروب انتهت بهزيمة دارا شُكوه على يد اورانـگ زيب لما يملكه الأخير من خبرات عسكرية, ودخل اورانـگ زيب العاصمة أجرا في جو الانتصار، فاستقبلهُ كبار رجال الدولة والحاشية مُهنئين ومُقدمين خُضُوعهم له، وذلك في ٢٩ شعبان ١٠٦٨ه, المُوافق ١ يونيو١٦٥٨م, عند ذلك كتب اورانـگ زيب إلى أبيه يعتذر إليه عن هذه الحرب ويُحاول تبرير موقفه، فتقبَّل شاه جهان ذلك وأرسل إلى ابنه سيفًا مُرصعًا بِالجواهر، وقد نُقش عليه اللقب الذي منحه إيَّاه، وهو لقب (عالمكير)، أي آخذ العالم وسيِّده، ودعاه لِلقُدُوم إليه, غير أن رجال اورانـگ زيب حذَّروه مما قد يكون أعدَّه له أبوه من شراكٍ للإيقاع به، وأشاروا عليه بِأسر السُلطان على الفور حرصًا على سلامته وتأمينًا لِمركزه, ووقع بِأيدي اورانـگ زيب رسالة كان أبوه قد بعث بها إلى دارا شُكوه يمنعه من القُدُوم إليه، ويطلب منهُ لُزُوم دلهي، فتكشَّف لهُ بِذلك سوء نيَّة والده نحوه، وصحَّ لديه ما حذَّره رجاله منه، فأمر بِوضع شاه جهان بِالإقامة الجبرية في قلعة أجرا، وأحاطه بِمظاهر التعزيز والتكريم حتَّى لا يفقد شيئًا من أُبَّهة المُلك باستثناء السُلطة التي كان فقدها فعلًا بِحُلُول ذلك الوقت[٩], كما ذُكر أن شاه جهان كان غير مستاء من إقامته في قصره داخل قلعة أجرا, حيث أنه كان قد سئم من الحكم في أواخر أيامه, وأن اورانـگ زيب كان يزوره باستمرار بل ويستشيره في بعض أمور الحكم[١٠].

مكث شاه جهان طيلة سنوات محبسه (٧ سنوات و٥ أشهر و٢٢ يومًا) في القلعة معززًا مكرمًا, وكانت جهان آرا (Jahanara Begum) ابنة شاه جهان قد أوقفت حياتها على خدمة والدها والعناية به, وكان قصره بالقلعة مفتوحًا للفقراء كي ينعموا بإحسانه في أي وقت وذلك بمساعدة السيد الفاضل المتصوف مير سيد محمد قنوجي[١١], حيث كان قنوجي يجلس في المجلس الشريف في القلعة وكان دائمًا ما يتلو آيات من القرآن الكريم, والأحاديث النبوية, وكان يتجول ليتفقد أصحاب الحاجات فيقضيها ويوصل لهم حقوقهم, كما كان شاه جهان دائمًا لقراءة القرآن, والتسبيح (ذكر الله), وسماع الأحاديث النبوية وقصص الصحابة والتابعين, كما كان دائم الحديث عن زهده في الدنيا وتطلعه إلى الانتقال إلى الحياة الآخرة[١٢],

كما أنه كان كثيرًا ما ينعزل عن الجميع ويتطلع ببصره إلى ضريح زوجته ممتاز محل[١٣], وعلى الرُغم من مُحاولة اورانـگ زيب التخفيف عن والده المريض إلا أن الأخير أمضى ما تبقى من عُمره وقلبهُ مُفعم بِالمآسي التي خلَّفها قتال أبنائه فيما بينهم، لا سيما وأنه رأى نفسه عاجزًا عن إيقافهم بِسبب مرضه الشديد[١٤].

الأيام الأخيرة: قبيل وفاة شاه جهان بحوالي أسبوعين اشتد عليه المرض, فقد أُصيب فيما سبق بالفشل الكلوي, وفي تلك الأيام أصابته حمى شديدة و احتباس في البول, مما تسبب له في آلام شديدة لم يكن يقوى على احتمالها, مما استدعى إجراء جراحة عاجلة له, وفي اليوم التاسع منذ اشتداد الألم نجح الجراح بندر أبان في إجراء جراحة ناجحة خففت من آلام شاه جهان, إلا أن الأخير كان قد خارت قواه, والتصقت شفتاه وجف حلقه بسبب كثرة تناوله للمشروبات الباردة لعدم قدرته على ابتلاع الطعام[١٥], كما أنه وبسبب طول فترة تحديد إقامته وكِبر سنه وكثرة الأمراض التي تعرض لها, فقد انحنى ظهره, وبلغ منه الشيب مبلغًا عظيمًا, وملأت التجاعيد وجهه, وكان شاه جهان يعلم أنه يُحتَضر وأجرى الترتيبات اللازمة لتجهيزه وتكفينه وجنازته, كما أوصى ابنته جهان آرا بأن تعتني بآخر زوجاته أكبر آبادي محل(Akbarabadi Mahal) وفتح بوري محل(Fatehpuri Mahal), وابنته الكبرى بورهنر بيجوم (Purhuner Begum) وتبرُّ بهم كما برَّت به، وكان السيد محمد قنُّوجي حاضرًا بِجانب شاه جهان أيضًا، فأثنى عليه السُلطان وشكره على مُلازمته إيَّاه وسأله ما إذا كان يستطيع أن يخدمه بشيءٍ أخير، فطلب منهُ الشيخ أن يغفر لِابنه اورانـگ زيب ويُسامحه، فاستجاب لهُ شاه جهان وأشهده وابنته بأنَّهُ سامح ابنه, ثُمَّ رتَّل السُلطان المُحتضر بعض آيات القُرآن، وأنطقته ابنته الشهادتين، ولم يلبث أن فارق الحياة, وكان ذلك في حوالي الساعة التاسعة من مساء يوم الاثنين ١٧ رجب ١٠٧٦هـ/ ٢٢ يناير ١٦٦٦م, عن عمر يناهز (٧٤) سنة[١٦], وعلى الفور تم نقل جثمان شاه جهان من غرفته إلى حجرة أخرى كبيرة داخل القصر لتجهيزه وتكفينه, وساعد في تجهيزه (تغسيله وتكفينه) السيد محمد قنوجي وذلك حسب الشريعة الاسلامية, وبعدها تم وضعه في نعش من خشب الصندل[١٧].

أما ما حدث بعد ذلك ففيه اختلاف, وسبب ذلك الاختلاف هي بعض سجلات أرشيف ولاية راجستان، بيكانير(Bikaner), والمتمثلة في رسالة باركالداس (Parkaldas) مسئول ولاية العنبر بإقليم راجستان (حين كان متواجدًا بمدينة أجرا) إلى ديوان العنبر في شهر شعبان ١٠٧٦هـ/ فبراير ١٦٦٦م بشأن ما حدث في جنازة شاه جهان[١٨], و التي اعتمد عليها كثير من المستشرقين عند كتابتهم عن الأيام الأخيرة في حياة شاه جهان وطريقة تشييع جنازته والتي اختلفت عما جاء في مخطوط عملِ صالح, ولم يكن الاختلاف حول شاه جهان, بل إن الاختلاف حول شخصية اورانـگ زيب حيث ورد في الرسالة أن اورانـگ زيب حدد إقامة والده ولم يسمح لأحد بزيارته سوى السيد محمد قنوجي, كما ذُكِر أن جهان آرا بيجوم ابنة شاه جهان كانت قد أوقفت حياتها لخدمة والدها, وأنّ اورانـگ زيب لم يفكر بزيارة والده في محبسه طوال تلك السنوات, كما أنه لم يسمح سوى لعدد قليل من الخصي والخدم لخدمته, كما أنه لم يسمح أيضًا سوى لأطباء معينين لمعالجته[١٩], ويبالغ البعض حينما اتهموا اورانـگ زيب بأنه دبّر لقتل والده شاه جهان وذلك عن طريق كبير الخصي والمعروف ب (Khaujo khan), حيث أعطى ذلك الأخير أحد الخدم زيت فرك به شاه جهان جسده فأصابه بالحكة والألم, كما اتهمه البعض بأنه دسّ السم لشاه جهان في شرابه[٢٠], و يُذكر أنه قبيل وفاة شاه جهان أرسلت جهان آرا إلى اورانـگ زيب تبلغه بأن والده في النزع الأخير من حياته فلم يكترث بالأمر لأنه لم يكن في مدينة أجرا, وأرسل أحد أبنائه لحضور الجنازة لكنه توفي في الطريق[٢١], كما رفض اورانـگ زيب طلب جهان آرا بأن تُشيع الجنازة في الصباح ورفض أيضًا إقامة مراسم جنازة رسمية لوالده, حيث أرسل اورانـگ زيب أوامره لكبير الخصي (Khaujo khan) بأن يتم دفن الجثمان ليلًا, كما أنه لم يسمح بأي من مظاهر الترف, فالنعش كان خالٍ من الزخرفة, والترف الوحيد الذي سمح به هو صناعة النعش من خشب الصندل[٢٢], وكل ما سبق يتمثل في تصويرة تشييع جنازة شاه جهان ليلًا (لوحة رقم ٥) والتي يظهر فيها كبير الخصي يسير أمام النعش الذي يحمله أربعة من الكهار[٢٣] عبر احدى بوابات

الحصن متجهين صوب قارب في نهر جمنة ليدفنوه بضريح ممتاز محل على الجهة الأخرى من النهر وكان ذلك أثناء الليل.
أما الملا محمد صالح كنبو[٢٤] فيذكر في مخطوطه عملِ صالح أنه قد أُقيمت لشاه جهان مراسم دفن حسب وصيته و وداع بكامل الأسى والحزن, حيث كان النعش المبارك محمولًا على الأكتاف بعد صلاة الجنازة, وكان كافة أركان الدولة وأعيان السلطنة يسيرون كتفًا إلى كتف من سراي الدولة (قلعة أجرا) إلى الروضة المنورة (ضريح ممتاز محل) بكل تعظيم وإجلال, وحضر أيضًا الجنازة كافة الأكابر والسادة وأصحاب العمائم, وجميعهم كانوا حفاة الأقدام عراة الرؤوس, مسبحين ومكبرين وممجدين لله, وأمام النعش المقدس كانوا ينثرون الذهب والفضة على روحه الطاهرة, وظلوا هكذا حتى انتهوا من الجنازة التي تحفها الرحمة الإلهية[٢٥] وهو ما يظهر في تصاوير جنازة شاه جهان (لوحات أرقام ١,٢,٣,٤).
وبالنظر فيما سبق يتبين مدى الاختلاف حول شخصية اورانـگ زيب وكيف تعامل مع والده شاه جهان بعد أن حدد إقامته بجناح الحريم (قصر شاه جهان) في قلعة أجرا, وكان السبب الرئيسي في ذلك الاختلاف هي سياسة اورانـگ زيب الدينية, حيث خاض الحرب ضد أخيه دارا شُكوه بسبب اختلاطه بالهندوس واشتغاله الكثير بعلومهم واقتباسه منها، وميله إلى خلق دينٍ جديد يمزج فيه الإسلام بالعقائد الهندوسيَّة وهو ما أدى بدوره إلى سخط علماء السنة عليه, كما فرض اورانـگ زيب الجزية على المقتدرين من غير المسلمين في الهند والذي اعتبره الهندوس شعارًا للذل والقهر, وأبطل الاحتفال بالنيروز, وهدم بعض المعابد الهندوسية, كما أصدر قرارًا بتحريم دخول الشيعة خصوصا الأفغان إلى صفوف الجيش وذلك لخيانتهم المتكررة، وتحالفهم مع أعداء الإسلام من أي نوع وملة، ثم أخرج الهندوس من سُكان شمال الهند من كل المناصب المهمة والحسّاسة في الدولة, مثل تلك الإجراءات أدت إلى شيوع روح الثورة والعداء من قبل الطوائف الغير مسلمة في الهند, كما أساء الكُتاب والرحالة الأوربيون فِهم تلك الاجراءات[٢٦] لذلك حملت كتاباتهم اتهام اورانـگ زيب بأبشع الصفات, أما الكتاب المسلمون فيرون أنه امتداد للخلفاء الراشدين في حياته الشخصية وفي سياسته في حكم البلاد وذلك على الرغم من الطريقة التي اعتلى بها عرش الهند[٢٧].
وعلى هذا فإن طريقة تشييع جثمان شاه جهان تناولها كل من الفريقين حسب ميوله ومعتقداته, بينما لم يذكر أي من الفريقين الحقيقة الكاملة, فالملا محمد صالح كنبو لم يبرر عدم حضور اورانـگ زيب لجنازة والده سوى أنه كان خارج مدينة أجرا, وبالفعل يتضح من تصاوير جنازة شاه جهان (لوحات ١,٢,٣,٤) عدم حضور اورانـگ زيب أو أي من أبنائه للمشاركة في الجنازة, كما شُيِّعت الجنازة في وضح النهار وذلك باتفاق النص مع التصويرة وباتفاق بعض المستشرقين أيضًا[٢٨] ولم يتم الدفن ليلًا, و يمكن تبرير عدم اهتمام اورانـگ زيب بإجراء مراسم جنازة رسمية لوالده لما فيها من تبزير يتمثّل في نثر النقود والذهب على المشاركين في تشييع الجنازة, بالإضافة إلى المغالاة في الكفن والنعش والفُرش التي تغطي النعش, وغيرها من أمور التبزير وهو ما يتنافى مع سياسة اورانـگ زيب الذي أمر لنفسه بجنازة بسيطة, وبكفن بسيط لا يتعدى ثمنه خمس روبيات[٢٩], أما الفريق الثاني فاعتمد على رسالة باركالداس, والتي أرسلها ضمن سلسلة من الرسائل التي تصف اورانـگ زيب بصفات سيئة منها سوء معاملة الهندوس وهدم بعض المعابد وكذلك سوء معاملته لوالده وغيرها من الأمور, و يتضح من خلال تصاوير جنازة شاه جهان أنه لم يقوم مسئولو الديوان الملكي بنثر النقود والذهب كما كان مُتبع في جنائز الحكام والأمراء, لذلك فمن المحتمل أن الجنازة تمت بمشاركة النبلاء ورجال الدين وكبار القواد المتواجدين في أجرا وجميع طوائف الشعب, ولكن بدون أي من مظاهر الترف والتبذير, وكذلك بدون حضور أي من أبناء شاه جهان أو أحفاده.

المبحث الثاني: الدراسة الوصفية والتحليل الفني للتصاوير:-

*** التصويرة الأولى وتفاصيلها (لوحات ١, ٢, ٣):-**

موضوع التصويرة:- موكب جنازة الإمبراطور شاه جهان.

المخطـــــــــــوط:- عملِ صالح(تاريخ شاه جهان) للملا محمد صالح كنبو, ج٣.
(ضمن نسخة مركبة تحوي مخطوط بادشاه نامه, و جزآن من مخطوط عمل صالح[٣٠])
التاريـــــــــــــخ:- أواخر القرن ١١هـ / ١٧ م.
مكان الحفـــــظ:- مكتبة الكونجرس – قسم الكتب النادرة.
المرجـــــــــــع:- نسخة رقمية من المخطوط على موقع المكتبة
https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?st=gallery (Last visit 20/5/2021)

الدراسة الوصفية:-

تتبع هذه التصويرة مخطوط عملِ صالح أو شاه جهان نامه الذي كتبه الملا محمد صالح كنبوه, ونُفذت التصويرة بالألوان والتذهيب على صفحتين متقابلتين ضمن نسخة مركبة (تحوي مخطوط بادشاه نامه, و جزآن من مخطوط عمل صالح) محفوظة بمكتبة الكونجرس الأمريكي, وتمثل التصويرة موكب جنازة الإمبراطور شاه جهان وهي في طريقها نحو ضريح ممتاز محل (تاج محل), والتصويرة مزدوجة يحيط بكل تصويرة إطار ويحُفّها من أعلى وأسفل نصوص كتابية, و تمثل اليسرى مقدمة الموكب واليمنى تمثل مؤخرة الموكب, حيث يُشاهد في **التصويرة اليمنى** نعش السلطان شاه جهان يحمله أربعة أشخاص لربما من نبلاء مدينة أجرا, ويظلل النعش مظلة من قماش, مستطيلة الشكل, محمولة على أربعة قوائم مستديرة, يحملها أربعة أشخاص حيث يمسك كل شخص بقائم من قوائم المظلة, ويخرج من كل ركن من أركان المظلة الأربعة حبل مربوط في قمة كل قائم من القوائم الأربعة, يمسك كل شخص بحبل منها وذلك لضمان ثبات المظلة, ويزخرف باطن المظلة زخارف نباتية متشابكة تنوعت ألوانها ما بين الأصفر والأبيض والأحمر على أرضية زرقاء, وقوام تلك الزخرفة ثلاث ورود كبيرة رباعية البتلات تحوي بداخلها زهور متشابكة على أرضية سوداء اللون, أما إطار المظلة فهو أحمر اللون خالِ من الزخرفة, وبالتالي فإن عدد الأشخاص الحاملين للنعش والمظلة يبلغ اثنا عشر شخصًا بواقع ستة أشخاص من الأمام و ستة من الخلف, أما النعش فمستطيل الشكل موضوع على قائمين طويلين مستديرين يُستخدمان لحمل النعش, ويغطي النعش غطاء أصفر اللون تشغله زخارف نباتية تتمثل في وريدات وأوراق متشابكة تنوعت ألوانها ما بين الأحمر والأزرق, ويحيط بالغطاء إطار أزرق اللون تشغله زخارف نباتية ذهبية اللون, **و**على مقدمة النعش فُرش مستطيل ذا لون داكن تشغله زخارف كتابية لربما تمثل نصوص دينية مثل البسملة وآيات من القرآن الكريم حيث يظهر في السطر الأول كلمة (الرحمن) وفي السطر الثاني لفظ الجلالة (الله), و وُضعت عمامة شاه جهان على مقدمة النعش, وهي من العمائم التي كان يرتديها شاه جهان أثناء حياته وذلك كما يتضح في العديد من التصاوير, والعمامة مرتفعة من الخلف يحيط بها عقد من حبات اللؤلؤ, ويتدلى على مقدمتها حبة كبيرة من اللؤلؤ, ويخرج من منتصف العمامة ريشة سوداء أقرب إلى الشكل المثلث, يتدلى من طرفها حبتان من اللؤلؤ.

ويشارك في تشييع الجنازة عدد من القادة و الجند و كبار العلماء ورجال الدين يستند أربعة منهم على عصي رفيعة, ويمسك معظمهم بمناديل بيضاء, وقد وزعهم الفنان على جوانب التصويرة, منهم ثلاثة إلى اليمين أحدهم يضرب صدره وآخر يجفف دموعه, واثنان في المنتصف يتبادلان أطراف الحديث, وثلاثة إلى اليسار أحدهم يهم بضرب رأسه والآخر يجفف دموعه بمنديل يمسكه بكلتا يديه, وميّز الفنان بين الجند ورجال الدين بتلك السيوف والدروع التي يُعلّقها الجند في نُطقهم, ويحف التصويرة من أعلى ومن أسفل مستطيل يحوي نصوص كتابية بلغة فارسية بخط النستعليق **ترجمتها**:-

النص الكتابي العلوي: تم بذكر الصفات الميمونة وكافة أنواع المحبة المادية والمعنوية وبقراءة آيات القرآن الكريم وذكر كافة الصفات المنبثقة من جواهر الأسرار الإلهية والمفعمة بحلاوة كلمة الشهادة بعد قراءة آية "ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار[٣١]".

النص الكتابي السفلي: تم مع الشوق لنيل السعادة بعد مرور ثلاث ساعات من ليلة الاثنين في السادس والعشرين من شهر رجب في عام الحالة المذكورة.

أما **التصويرة اليسرى** فتمثل مقدمة موكب الجنازة, ويُشاهد في منتصف المشهد فيل ضخم يتقدم الجنازة, يقوده فيّال يمسك بيده مهماز(Mahmaz) وهي عبارة عن أداة مزودة برأس مدبب كانت تُستخدم لترويض الفيلة, وخلف الفيّال أحد حاملي الرايات يحمل راية مثلثة الشكل مثبتة في رمح يتدلى من قمته شريطان متطايران, ويغطي ظهر الفيل رخت عبارة عن غطاء من اللباد السميك المصنوع من القطن أو الصوف, تشغله زخارف نباتية متمثلة في أشكال وريدات وأوراق نباتية متشابكة تباينت ألوانها ما بين الأحمر والأصفر والزهري على أرضية زرقاء وأخرى صفراء, ويسير أمام الفيل في مقدمة الموكب أربعة أشخاص مشاة يحمل ثلاثة منهم ثلاث حراب, بينما يضرب الآخر رأسه تعبيرًا عن الحزن, وإلى الخلف من الفيل ثلاثة من الجنود يمسك اثنان منهما عصوان رفيعان, وفي مقدمة التصويرة اثنان من جياد الإمبراطور شاه جهان في وضع الحركة أحدها أزرق باهت (رمادي) والثاني أبيض, يتدلى من عنق كليهما قنزعة من ريش بيضاء اللون ذات طرف أحمر اللون, وثُبِّت في كسوة (غطاء ظهر) إحداها جعبة سهام, ويمسك بزمام الجوادين أحد الساسة, يسير أمامه شخص يضرب رأسه وإلى جواره اثنان من كبار رجال الدولة أحدهما يضع كف يده اليمنى على منطقة الجبهة والعينين في محاولة لإخفاء دموعه, أما الثاني فيستند على عصا ويمسك بيده اليمنى منديل و بيد أن ذلك الشخص هو الذي يتقدم الموكب, ويحُفّ التصويرة من أعلى ومن أسفل مستطيل يحوي نصوص كتابية بلغة فارسية بخط النستعليق **ترجمتها**:-

النص الكتابي العلوي: لتكون إقامته إلى جوار الرحمة الإلهية وتحت ظل قبول الدعوة للمغفرة الإلهية وليكن مستقره قصور الجنان وإلى جوار الأرواح المطهرة برفقة الملكة سيدة النساء عالية المقام بكل احترام وأدب.

النص الكتابي السفلي: وتقديم كل مآثر وحق الأبوة والاحترام لذلك العظيم أرادوا أن يشيعوا النعش صوب الأنوار المطهرة للقبلة في الروضة المنورة بعد شروق الشمس (طلوع الصبح).

ويسير موكب الجنازة على تل أخضر يبدأ عند مقدمة التصويرة و ينتهي عند المؤخرة, وخلفه مجموعة من الأشجار الكثيفة وخلف الأشجار عدد من العمائر المتلاصقة على ضفة نهر جمنة, والتي تنوعت أساليب تغطيتها ما بين قباب بصلية ذات كسوة بيضاء, أو أسطح جملونية, أو مخروطية[٣٢], أما الجانب الأيسر في مؤخرة التصويرة فيشغله ضريح ممتاز محل وهو مطابق تمامًا لشكل الضريح في الواقع, فيظهر البناء الذي يكسوه رخام المرمر الأبيض المميز, كما تظهر القبة المركزية البصلية الشكل, والقبتان الصغيرتان, حيث يحيط بالقبة الكبيرة أربع قباب صغيرة بواقع قبة في كل ركن من أركان الضريح, كما تظهر المآذن الأربعة الموجودة في الأركان الأربعة للساحة الخارجية المحيطة بالضريح, و تتكون كل مأذنة من بدن اسطواني وثلاث شرافات, ويعلو البدن جوسق تتوجه قبة محمولة على ثمانية أعمدة, كما يظهر جزء من المدخل الذي يتوجه عقد مدبب[٣٣], ويحيط بالتصويرة (اليمنى واليسرى) إطار يشغل معظم المساحة المتبقية من الصفحتين, تشغلها زخارف نباتية قوامها زهور ثمانية البتلات وأخرى رباعية, زرقاء اللون, يربط فيما بينها أوراق نباتية متشابكة تنوعت ألوانها ما بين الأحمر والأخضر والأزرق, وأعلى الصفحة اليمنى نص كتابي بلغة فارسية بالمداد الأحمر كعنوان للتصويرة ترجمته: مكان صورة تابوت (نعش) صاحب القران الثاني حضرة شاه جهان غازي أنار الله برهانه, وأعلى الصفحة اليسرى عنوان بالمداد الأحمر أيضًا ترجمته: رسم روضة ملكة التاج.

ونجح الفنان إلى حد كبير في مطابقة التصويرة لنص المخطوط, فالجنازة تسير في وضح النهار, كما نجح الفنان في حشد عدد كبير من الأشخاص في التصويرة بما يتناسب مع موضوعها, حيث شارك في الجنازة معظم طوائف المجتمع, من كبار القادة والنبلاء ورجال الدين وعدد من الجند و الخدم, و يُلاحظ في التصويرة أنه لا يوجد شخص مميز في التصويرة من أبناء البيت الحاكم يسير مسنِدًا كتفه

إلى النعش, واتبع الفنان في التصويرة اليمنى تكوينًا شبه دائريًا, وهي من التكوينات المميزة في تصاوير المخطوطات في العصر الإسلامي[٣٤], أما من حيث العناصر فتتميز الرسوم الآدمية بالوجوه ذات النظرة الحادة, والأنوف الطويلة المدببة, والعيون اللوزية, والحواجب الرفيعة المقوسة قليلًا, والشوارب ذات الأطراف الرفيعة التي تتدلى على جوانب الأفواه[٣٥], ومن الملاحظ أن الجفن العلوي للعين في كثير من الأشخاص أحمر اللون, وذلك ليس دليل على الحزن, لأنها سمة مميزة لمعظم أشكال الأشخاص في تصاوير المخطوط (الذي يحوي التصويرة موضوع الدراسة), كما حاول الفنان التنويع في سحن الحضور لتمييزهم وذلك عن طريق اللحى والشوارب, فمنهم من هو ذو لحية وشارب, ومنهم من هو حليق اللحية والشارب, ومنهم من هو ذو لحية وحليق الشارب, و تنوعت أيضًا وضعيات تصويرهم ما بين الجانبية وثلاثية الأرباع, كما ميّز الفنان بين الحضور من خلال الملابس والأدوات, حيث يرتدي كبار رجال الدين جامات وشراويل ويتمنطقون بشيلان أو أحزمة, وميزهم الفنان بوضع شيلان كبيرة على أكتافهم, أما كبار القادة فيرتدون جامات وعمائم وشراويل بدون شيلان ومُثبت في نطقهم سيوف أو دروع, كما تم تمييز بعض الجند بالحراب, ولم يتقيد الفنان بلون محدد فيما يخص ملابس وأردية الحضور, فنوّع فيها تنوعًا ملحوظًا, فكان منها الملابس البيضاء, الصفراء, الحمراء, الزرقاء, البرتقالية, والخضراء وغيرها, بينما يسير الجميع مرتدون نعالًا وليسوا حفاة الأقدام, كما عبّر الفنان عن الحركة في عدة مواضع في التصويرة منها؛ رفع الأيدي لأعلى و رسم الجوادان في وضع السير, و رفع الفيل ذيله لأعلى.

كما نجح الفنان في التعبير عن مدى الحزن الذي سيطر على الحضور, فمنهم من يبكي ويجفف دمع عينيه بمنديل يمسكه بيد واحدة أو كلتا يديه, ومنهم من يضع احدى يديه على جبهته من شدة الحزن, ومنهم من يضرب صدره, والبعض يرفع احدى يديه لأعلى هامًا بضرب رأسه, كما أن بعضهم شق جيبه أو أنهم يرتدون ملابس مفتوحة من الأمام حتى أسفل البطن لربما دليل على الحزن, ومنهم من يسير حاسر الرأس, كما تميزت التصويرة بالثراء في الألوان والزخارف النباتية المحورة التي تملأ ساحة المظلة وغطاء النعش وأغطية ظهور الجوادين والفيل.

التصويرة الثانية (لوحــة رقم ٤):-

موضوع التصويرة:- جنازة شاه جهان في أجرا.

المخطــــــــــــــوط:- ألبوم شاه جهان.

التاريـــــــــــــــخ:- أواخر القرن ١١هـ / ١٧ م.

مكان الحفـــــــظ:- المكتبة البريطانية, لندن.

المرجـــــــــــــــع:- نسخة رقمية من الألبوم مرفوعة على موقع المكتبة البريطانية.

https://imagesonline.bl.uk/asset/10978

الدراسة الوصفية:-

توجد تلك التصويرة ضمن ألبوم شاه جهان المحفوظ بالمكتبة البريطانية بلندن, ونُفذت التصويرة بالتذهيب والتلوين على كامل مساحة الورقة, ويُشاهد في التصويرة نعش السلطان شاه جهان يحمله أربعة أشخاص بواقع اثنين من الأمام واثنين من الخلف, ويظلل النعش مظلة محمولة على أربعة قوائم ويخرج من أطرافها أربعة حبال كما هو الحال في التصويرة السابقة, وإلى جوار حملة النعش من الخلف يقف شخصان من المفترض أنهما يشاركان في حمل المظلة التي تظلل النعش, وكذلك الحال بالنسبة للمقدمة حيث يقف ثلاثة أشخاص من المفترض أنهم مشاركون في حمل المظلة والنعش, بينما يقوم شخص بشد أحد الحبال المربوطة في المظلة, في حين تختفي أطراف الحبال الخارجة من أركان المظلة نظرًا لكبر حجم المظلة بالنسبة للتصويرة, والنعش مستطل الشكل, يغطيه فرش أبيض اللون تشغله زخارف نباتية قوامها زهور نباتية حمراء يجمع بينها أوراق نباتية متشابكة خضراء اللون, وفوق الغطاء في المقدمة وُضعت سجادة مستطيلة زرقاء تشغلها أشكال مربعات لها حوافّ بيضاء, وعلى مقدمة النعش وُضعت عمامة الإمبراطور شاه جهان, وهي تشبه إلى حد كبير العمامة في

التصويرة السابقة, غير أنها ينقصها اللؤلؤ الذي يتدلى من طرف الريشة المثبتة في العمامة, أما المظلة فهي تشبه إلى حد كبير المظلة في التصويرة السابقة وجاء الاختلاف في زخرفة باطن المظلة, والتي تمثلت في زخارف نباتية متشابكة تشبه الأرابيسك ذات ألوان بيضاء وحمراء منفذة على أرضية زرقاء, و وزّع الفنان باقي الحضور المشاركين في الجنازة على منتصف ومقدمة التصويرة, فإلى جوار النعش في منتصف التصويرة يقف ستة جنود ناحية اليمين, وثلاثة من كبار القادة ناحية اليسار يستند كل منهم على عصا يمسكها بكلتا يديه, أما في مقدمة التصويرة فيسير جوادان من جياد شاه جيهان, أحدهما كان يركبه شاه جهان في تصاوير كثيرة وهو الأبلق, والثاني من نوع الكميت, و وسط الجياد يقف ثلاثة أشخاص لربما من الساسة وإلى خلفهم اثنان من الرجال ينظران إلى أحد الساسة أو الخدم وهو يشير بيده لأعلى ربما يخاطب بعض الحضور.

وتعددت وضعيات تصوير الأشخاص ما بين جانبية وثلاثية الأرباع, وكذلك وضعية التصوير من الخلف لشخصين أحدهما من الجنود في يمين التصويرة والثاني من كبار القادة في يسار التصويرة, وكلاهما مطأطئ الرأس, وجميع الأشخاص في التصويرة ذوي شوارب وحالقي اللحى فيما عدا شخصين لكل منهما شارب ولحية, أحدهما يتوسط الجند الواقفين في منتصف التصويرة, والثاني في مقدمة التصويرة ناحية اليمين, أما عن الملابس فتمثلت في جامات وشراويل وعمائم, ونُطق من القماش, وتميز الجند في منتصف التصويرة بالدروع والخناجر المعلقة في نُطقهم, وجميعهم يتعممون بعمائم ذات أشكال وألوان مختلفة, فيما عدا اثنان من الساسة في مقدمة التصويرة فهما حاسرا الرأسين, ويحُفّ التصويرة من أعلى ومن أسفل مستطيلان يحتويان على نصوص كتابية بالمداد الأسود بلغة فارسية وبخط النستعليق, ترجمتها:

النص العلوي: تم الانتهاء بعد عشرين عام من العمل المتواصل من الصباح إلى الليل بتكلفة مائة وخمسين ألف روبية من كافة (ألواحه) البيضاء. (يقصد ضريح تاج محل).

النص السفلي: مع بزوغ أول ضوء من النهار لكي يتم مشاهدة (الجنازة) من أجل الدعاء بنيل الفردوس.

ويحيط بالتصويرة إطار من وحدة زخرفية نباتية مكررة تتمثل في أشكال بخاريات و وريدات رباعية البتلات ذات لون أزرق, ويفصل بين تلك الوحدات الزخرفية المكررة أشكال وريدات وأوراق نباتية صفراء اللون متشابكة.

ونظرًا لأن التصويرة منفذة على صفحة واحدة وليس على صفحتين متقابلتين كالتصويرة السابقة, فإن التفاصيل بها أقل من السابقة, حيث اكتفى الفنان بوجود عدد من الجند فقط دون حضور كبار رجال الدولة ورجال الدين والعلماء, و لم يوجد ذلك الفيل الذي كان يتقدم الجنازة, كما اكتفى الفنان في تلك التصويرة بخلفية طبيعية من أشجار خضراء فقط دون وجود لأشكال العمائر, هذا بالإضافة إلى اختلاف ألوان الجياد فيما بين التصويرتين وجميعها من الجياد التي كان يركبها الإمبراطور شاه جهان في حياته, كما اختلفت ملامح التعبير عن الحزن في تلك التصويرة عن سابقتها, حيث اكتفى الفنان هنا بوقوف بعض الجند وقفة الاحترام والتبجيل وذلك بوضع اليد اليمنى مضمومة على الصدر و وضع الأخرى في الحزام حول الخصر, و طأطأة الرأس, وكما هو الحال في التصويرة السابقة فلم يوجد لون واحد فيما يخص ملابس الحضور حيث تنوعت ألوان أرديتهم ما بين البرتقالي والأخضر الباهت والأصفر بدرجتيه والأزرق بدرجتيه.

التصويرة الثالثة (لوحــة رقم ٥):-

موضوع التصويرة:- كبير الخصي (Khaujo khan) يقود جنازة شاه جهان ليلًا.

المخطـــــــــــوط:- ضمن أرشيف راجستان, بـــ بيكانير, راجستان, الهند.

التاريـــــــــــخ:- أوائل القرن ١٣هـ/١٩م.

مكان الحفـــــــظ:- عُرضت ضمن معرض اورانـگ زيب كما في سجلات المغول, بمتحف

شيفاجي للتاريخ الهندي, مارس ٢٠٠٧م, بولاية (Maharashtra) الهندية.

المرجـــــــــــــــــــع:-

http://preamblequestioned.blogspot.com/2007/07/aurangzeb-as-he-was-according-to-mughal.html

الدراسة الوصفية

يُشاهد في التصويرة أربعة من الكهار(Muslim Kahar) يحملون نعش الإمبراطور شاه جهان, وهو نعش مستطيل الشكل مصنوع من (خشب الصندل), ليس له قوائم أو عوارض, وليس له غطاء من أعلى, موضوع بداخله جثمان شاه جهان مكشوف الوجه, مغمض العينين, ذو تجاعيد, له لحية وشارب وشعر رأس بيض اللون, وغُطي الجثمان بغطاء من قماش أخضر اللون تشغله بعض الزخارف النباتية الملونة.

أما عن الكهار, فمثل الفنان وجوههم في وضعيات جانبية وأجسامهم في وضعية ثلاثية الأرباع, وجميعهم حالقي اللحى, يرتدون سراويل قصيرة تصل حتى الركبة مربوطة عند الوسط بنُطق من قماش, بينما أجسامهم من أعلى عارية, ويضع كل منهم شال على كتفيه أو ذراعيه, ويتعممون بعمائم مطوية بإحكام, ويتحلى كل منهم بحلي حول الرقبة والعضد والمعصمين والقدمين, وهم حفاة الأقدام, يستند كل منهم على عصا ذات رأس منحنية بشكل أفقي, صورهم الفنان في وضع السير بحيث يمد كل منهم قدمه اليسرى للأمام بينما يرفع كعب قدمه اليسرى علامة على استمرار السير, ويسير أمامهم كبير الخصي, رُسِم وجهه في وضعية جانبية وجسمه في وضعية ثلاثية الأرباع, حليق اللحية والشارب, يرتدي جامة خضراء باهتة, وشروال أبيض, و عمامة خضراء يخرج من مقدمتها حلية حمراء, وينتعل حذاءً مدببًا, بُني اللون, ويضع على كتفيه شال أحمر اللون يتدلى حتى الركبتين.

وإلى الخلف يقف حارس يمسك بيده حربة وضعها أمام زوجتا شاه جيهان (أكبر آبادي بيجوم, وفتحبور بيجوم) ليمنعهما من الخروج, حيث تقف كلتا الزوجتين عند المدخل تبكيان, ترتدي كل منهما جامة طويلة تصل حتى أسفل منتصف الساقين, و دوبتة تغطي الجزء الخلفي من الرأس وتنسدل على الظهر, وتتحلى كل منهما بمجموعة من حُلي الأذن والصدر واليدين, أما جهان آرا ابنة شاه جهان فتقف أعلى برج ملاصق للمدخل وإلى جوارها خادمتها, وتمسك جهان آرا بمنديل كبير أزرق اللون تجفف به دمع عينيها, و تستند بيدها اليمنى على أحد أعمدة الجوسق الحاملة للقبة أعلى قمة البرج, ويتوزع عدد من الحراس والجند على أسوار وبوابات القصر, حيث يقف اثنان من الجند إلى يسار التصويرة أمام احدى البوابات الرئيسية للحصن, بينما يقف حارس ذو لحية بيضاء أعلى سطح الحصن ناحية اليمين, وبالقرب منه حارس آخر فوق أحد أبراج الحصن, ويرتدي الجند أو حراس القصر جامات قصيرة وسراويل, ويمنطق كل منهم حول الوسط بشال كبير يعلق به سيفه, ويرتدي الحراس أمام البوابات قلنسوات مدببة, أما الحارسان أعلى الحصن فيرتدي كل منهما عمامة ذات مؤخرة مرتفعة, ويظهر في الخلفية تاج محل, وسط ظلمة يظهر بها هلال يضئ السماء, وهو مقارب إلى حد كبير لشكل الهلال في أواخر الشهور القمرية حيث توفي شاه جهان في ليلة السادس والعشرين من شهر رجب.

المبحث الثالث: الدراسة التحليلية

مراسم تشييع جنازة السلطان شاه جهان في ضوء المصادر التاريخية والتصاوير الهندية:-

سوف نتعرض في الدراسة التحليلية لمراسم تشييع جنازة شاه جهان في ضوء بعض المصادر والكتابات التاريخية وكذلك تصاوير مخطوط عملِ صالح و ألبوم شاه جهان (لوحات ١ – ٤) مع الاستشهاد بنماذج من تصاوير أخرى تمثل موضوعات جنائزية من الهند في العصر الاسلامي, وذلك لتكتمل الفكرة حول طريقة تشييع جنازة شاه جهان خاصة والطبقة الحاكمة عامة, و يرتبط بمراسم تشييع الجنازة مرحلة الاحتضار وأهميتها بالنسبة للحكام وذلك لترك وصيتهم فيمن يتولى عرش البلاد, يليها مرحلة تجهيز الجثمان والتي تعني تغسيله وتكفينه, لتبدأ بعدها المراسم الرسمية الجنازة, أما عن

صلاة الجنازة فكانت أحيانًا تتم قبل السير بالجثمان, وأحيانًا تتم في المقابر, وسوف نتناول ذلك بالتفصيل تطبيقًا على جنازة شاه جهان في العناصر التالية:-

من الاحتضار حتى تجهيز الجثمان وصلاة الجنازة:-

الاحِتِضار هو النزع الأخير و لحظة خروج الروح, واحتُضر المريض إذا نزل به الموت[٣٦], وبالطبع يكون الحضور حول المُحتَضر من أهله ومحبيه, وإذا كان حاكمًا فيتواجد كبار القادة ورجال الدين والأبناء والأحفاد, و يرتبط بالاحتضار ترك الوصية و هي من الأمور المشروعة في الشريعة الاسلامية, و تعني العهد والتصرف فيما يتركه الميت إلى ما بعد الموت[٣٧], وفي الغالب ارتبطت وصايا الأباطرة والحكام بمن يخلفهم على العرش وقراءة بعض من آي القرآن الكريم, وكذلك مراسم تشييع الجنازة وغيرها من الأمور المتعلقة بالتركات, و كما ذُكر سابقًا فإن شاه جهان كان محاط بأقرب الأقربين إليه وهم ابنته جهان آرا وزوجتيه أكبر آبادي محل و فتحبور محل والسيد محمد قنوجي, وأوصى بالاهتمام بابنته, كما أمرهم بقراءة بعض آيات القرآن الكريم, وعبّر الفنان الهندي (Abanindranath Tagore) عن تلك الفترة بلوحة زيتية نفّذها عام ١٣٢٠ه/١٩٠٢م, محفوظة بمتحف نُصب فكتوريا التذكاري بمدنية كولكاتا بالهند (لوحة رقم ٦) والتي تمثل شاه جهان على فراش الموت يرنو ببصره صوب ضريح ممتاز محل على ضفة نهر جمنة, وقد بدا عليه علامات الوهن الشديد, بينما تجلس إلى جواره ابنته المخلصة جهان آرا في حزن وبكاء شديدين, تسند رأسها على يدها اليمنى, بينما تمسك باليسرى منديلًا تجفف بها دمعها[٣٨].

ولم يكن شاه جهان فقط من حكام الدولة المغولية هو الذي ترك وصيته, فحين اشتد المرض بالإمبراطور بابر عهد بالحكم إلى ابنه همايون وأوصاه بالاهتمام برجال دولته وبأهل بيته واخوته وأن يتحلى بالحِلم والحزم في حكمه[٣٩], وأثناء احتضار الإمبراطور أكبر لم يُسمح سوى بحضور عدد قليل من المخلصين بجواره, والذين كانوا دائمًا ما يُذكّرونه بسيرة النبي محمد ﷺ, وذُكر أنه حاول عدة مرات النطق بالشهادة ولكن لم تكن واضحة بالنسبة للحضور[٤٠], كما زاره في احتضاره ابنه الأمير سالم فأشار الإمبراطور المحتضر بتقليد ابنه عمامته وسيف همايون[٤١], و حين اشتد المرض بالإمبراطور اورانـگ زيب (عالمكير) أوصى رجاله أن يقيموا له جنازة بسيطة, ويسرعوا بدفنه في أقرب مقابر للمسلمين, ولا يزيدوا في ثمن كفنه عن خمس روبيات, وأن يتصدقوا على الفقراء بثلاثمائة من الروبيات[٤٢], ومن ذلك يتضح أن الحاكم أثناء احتضاره كان يُحاط بأقرب الأقربين, كما كان يعهد بالحكم إلى من يختاره من أبنائه, تاركًا وصيته التي تتضمن مراسم تشييع جنازته, كما كان الحضور يقرؤون آيات من القرآن مع تذكير الحاكم بنطق الشهادتين, وبعد خروج الروح تبدأ عملية تجهيز الجثمان فحينما توفي شاه جهان قام السيد محمد قنوجي بالمساعدة في تجهيز جثمان شاه جهان, حيث نقله من غرفته بمحبسه إلى احدى صالات القصر, ثم غسّله و كفّنه في كفن بسيط ثم وضعه في نعش من خشب الصندل[٤٣], ويُستدل من منع اورانـگ زيب المغالاة في كفن والده شاه جهان, وكذلك وصيته بعدم المغالاة في كفنه هو شخصيًا وألا يتعدى ثمنه خمس روبيات, أن أكفان الحكام كانت تُصنع من أجود أنواع الأقمشة هذا بالإضافة إلى المغالاة في نوع النعش والفُرش التي تغطيه[٤٤], وبعد ذلك وكما ذُكر سابقًا فقد تمت صلاة الجنازة على شاه جهان ثم دُفن في ضريح ممتاز محل[٤٥].

مراسم السير بالجنازة في ضوء المصادر والتصاوير:-

قبل الحديث عن مراسم تشييع جنازة شاه جهان في ضوء عدد من المصادر والتصاوير, ينبغي ذِكر الإشارات الواردة في بعض من المصادر وكتابات المؤرخين حول جنائز بعض من أباطرة المغول والطبقة الحاكمة في الهند, فقد ذُكر أنه بعد وفاة همايون أُقيمت شعائر الحزن، وبعدها بادر (بيرم خان) صديق همايون الحميم إلى المناداة ب(جلال الدين أكبر) سلطانًا على الهند[٤٦], كما دُفن الإمبراطور جلال الدين أكبر في أبهة عظيمة[٤٧], كما ورد في جهانكير نامه فيما يخص جنازة جهانكير أن جميع الناس حضروا الاستعدادات وأُرسل جثمان جلالة الملك (جهانكير) إلى لاهور مع مقصود خان

وآخرين وتم دفنه يوم الجمعة في حديقة كانت نورجهان بيجوم قد شيدتها على الجانب الآخر من النهر[٤٨], أما ف اورانـگ زيب أقيمت له جنازة بسيطة حسب وصيته[٤٩].
كما أمدنا مخطوط جهانكير نامه بشيء من التفصيل عن بعض مراسم جنائز الطبقة الحاكمة, حيث يذكر أنه عند وفاة مريم مكاني(حميدة بانو بيگم)(Hamida Banu) والدة أكبر, انسحب أكبر إلى العزلة الحزينة وكان ذلك عشية الاثنين ٢٠ من شهر ربيع الأول ١٠١٢ه الموافق٢٩ أغسطس١٦٠٣م, وحينها(أُلقي العالم في النحيب والحداد), وانضم إليه عدة آلاف من الأشخاص (الأمراء – الضباط – القادة – الضعفاء), كما ارتدى الإمبراطور أكبر ثوب الحداد, ثم أخذ نعشها على كتفه ومشى عدة خطوات, بعد ذلك أخذها الأمراء بالتناوب وحملوها إلى دلهي, ثم عاد إلى قصره وعيناه تذرفان بالدموع, وفي اليوم التالي خلع ملابس الحداد وأمر جميع حاشيته بخلعها, ومنح كل واحد منهم رداء شرف وفقًا لمكانته, ثم وصل جثمانها إلى دلهي في خمس عشرة ساعة ودُفن في مقبرة همايون, ولما علم جهانكير بذلك, أمر برفع راياته الأميرية للذهاب لإحياء ذكرى والده في العاصمة أكبر أباد ليعزيه في حزنه, وكان أكبر قد أخرج أموالًا طائلة على روح صاحبة الجلالة, وكمية من الألماس وأربعة أفيال[٥٠], كما قام الإمبراطور أكبر بحلق شعره ولحيته وشاربه وهي من التقاليد الهندوكية في الحزن والمأتم[٥١].
أما عن **جنازة شاه جهان** فسبق الحديث عنها بالتفصيل, كما ذكر (William) بعض من مراسم الجنائز التي كانت تُقام للأمراء أو الأباطرة والتي لم تحدث لشاه جهان, فذكر أن جهان آرا تمنّت أن يتم نقل الجثمان بعد شروق الشمس في صباح اليوم التالي بأبهة كبيرة واحتفال عظيم إلى تاج محل, حقًا؛ كان من اللائق وحتى بسبب المتوفى أن يحمل النبلاء ورجال الحاشية نعشه على أكتافهم من القصر إلى الضريح بكل تكريم وتوقير وبهذه الخدمة السامية كانوا سيكسبون شرفًا كبيرًا, والنبلاء والمواطنون من جميع طبقات المجتمع في أكبر أباد وباقي البلاد والعلماء ورجال الدين والقضاة كانوا سيجتمعون حفاة الأقدام عراة الرؤوس حول النعش الجليل في حزن شديد, مسبحين, ومرددين بصوت عال (الله أكبر, سبحان الله, الحمد لله), كان من الممكن أن يتردد صداها في السماء, والذهب والفضة المتناثرة على كل جوانب النعش من أجل راحة الموتى كانت من الممكن أن تكوّن كومة هائلة من الكنوز التي ربما يتقاسمها الأغنياء والفقراء[٥٢], ويُلاحظ أن تلك الأمور متفقة مع ما ذكره الملا محمد صالح كنبوه حول جنازة شاه جهان.
ومما سبق يُستخلص أن مراسم تشييع جنائز الطبقة الحاكمة من الأباطرة والأمراء (رجال ونساء) كانت تتمثل في حضور جميع طوائف المجتمع من كبار القادة والجند ورجال الدين والعلماء والقضاة وعامة الناس, ويبدأ الموكب بمشاركة أقرب الأقربين من أهل المتوفى في حمل النعش لخطوات معدودة وذلك كما فعل بابر مع جثمان والدته[٥٣], وكما فعل أكبر مع جثمان والدته أيضًا, وهم يرتدون ملابس الحداد, ويسير بعض الحضور حاسروا الرؤوس حافين الأقدام, مسبحين ومكبّرين وحامدين لله, كما كان بعض من مسئولي الديوان الملكي يقومون أثناء سير الجنازة بنثر العملات والذهب والفضة على عامة الناس من الحضور, بالإضافة إلى قيام الإمبراطور بخلع الخِلع على بعض الأمراء ورجال البلاط, وذلك مثلما فعل الإمبراطور أكبر بعد دفن جثمان والدته, ومن ثم التصدق بمقدار معين من المال على الفقراء والمحتاجين, وذلك مثلما فعل الإمبراطور بابر بعد دفن جثمان والدته, وكما ذُكر سابقًا فإن أكبر حلق رأسه وشاربه ولحيته تعبيرًا عن حزنه على والدته, ولكن وبنسبة كبيرة لم يفعل أي من أباطرة المغول ذلك التقليد الهندوكي سوى أكبر فقط.
ومن خلال تصاوير جنازة شاه جيهان(لوحات أرقام١,٢,٣,٤) يتضح وجود بعض تلك المراسم مع مراسم أخرى في التصاوير لم تذكرها المصادر, حيث توافقت التصاوير مع مخطوط عمل صالح في حضور جميع طوائف المجتمع من العلماء والقضاة وكبار القادة والجند, وبعضهم حاسر الرأس, لكنهم غير حافين الأقدام, كما حمل النبلاء النعش, أما عن مشاركة الأبناء والأحفاد فلم يحضر أي منهم كما ذُكر سابقًا, وإن كان تقليد مشاركة أقرب الأقربين وُجد في تصاوير تمثل مناظر دفن جنائز من مدرسة

شركة الهند الشرقية (لوحتا ٩,٨), هذا بالإضافة إلى حالة الحزن التي ظهرت على المشاركين في تشييع الجنازة (شكل رقم ١), والتي تمثلت في ضرب الرأس (الصقع), وضرب الصدر (الوكز), وشق الجيب, والبكاء, كما يمسك عدد من الحضور بمناديل لتجفيف دمع أعينهم, بالإضافة إلى طأطأة الرؤوس أثناء تشييع الجنازة[٥٤].



شكل رقم (١): بعض من مظاهر الحزن التي تظهر على المشاركين في تشييع جنازة شاه جهان, من لوحة رقم (٢). عمل الباحث.

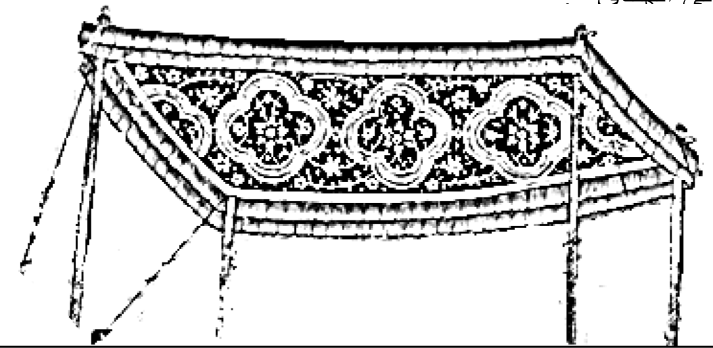
أما عن **المراسم والتقاليد الجنائزية التى أمدتنا بها تصاوير جنازة شاه جهان** والتي لم ترد في مخطوط عمل صالح, فتتمثل في الشكل العام لموكب الجنازة وطريقة تنظيم الحضور, حيث تلتف مجموعات من كبار رجال الدولة حول النعش, ويتقدم الموكب فيل ضخم[٥٥], يركبه الفيال وخلفه أحد حاملي الرايات يحمل راية مثلثة الشكل غير منتظمة الأضلاع (شكل رقم ٢).



شكل رقم (٢): جياد السلطان شاه جهان تسير فارغة, والفيل يتقدم الجنازة يقوده الفيال وخلفه حامل الراية, من (لوحة رقم ٣). عمل الباحث

وليس بغريب أن يشارك الفيل (أحد أهم الحيوانات في الهند) في موكب جنازة الإمبراطور شاه جهان, فكما شاركت الفيلة في الحروب و الاحتفالات و رحلات الصيد و نقل الأحجار الثقيلة شاركت أيضًا في موكب الجنائز الملكية[٥٦], وعلى الرغم من أن الملا محمد صالح كنبو لم يذكر مشاركة الفيلة في جنازة شاه جهان, إلا أن رسم الفنان لها في موكب الجنازة يدل على أنها كانت تشارك في مثل تلك المناسبات[٥٧], كما كان من المفترض أن يتواجد أمام الموكب رجال من الديوان الملكي ينثرون الفضة والنقود على الناس وهو مالم يوجد في تصاوير جنازة شاه جهان (لربما بسبب عدم التبذير كما ذُكر سابقًا) لكنه وُجد في تصويرة هندية تمثل جنازة خسرو من نسخة مخطوط خمسة نظامي, منظومة خسرو وشيرين, محفوظ بالمكتبة البريطانية بلندن, يؤرخ بسنة ١١٣٩هـ/١٧٢٦م (لوحة رقم ١٠)[٥٨], ونثر أو توزيع النقود كان من التقاليد المنتشرة في العديد من البلدان وكانت تُنثر على روح المتوفى وخاصة إذا كان من الطبقة الحاكمة كنوع من الصدقات, وكان ذلك سبب تواجد العديد من الفقراء والشحاذين في جنائز الحكام والأمراء للحصول على أكبر قدر ممكن من تلك النقود, كما كان توزيع النقود عادة ما كان يصاحب زيارة السلطان لأي من أضرحة الأئمة أو العلماء[٥٩].

ومن المراسم الجديدة في جنازة شاه جهان المظلة التي تظلل النعش (شكل رقم ٣), والتي كانت تُصنع من اجود أنواع القماش, واتخذت شكلًا مستطيلًا, محمولة على أربعة قوائم يحملها أربعة أشخاص, مربوط في أعلى كل قائم من قوائم المظلة حبل يتدلى لأسفل يمسك به شخص, وتساعد تلك الحبال في توجيه المظلة ناحية الاتجاه الصادر منه أشعة الشمس وكذلك للتحكم بشكل أكبر في ثبات المظلة, ومن خلال التصاوير يتضح الدور الوظيفي لتلك المظلة وهو حجب أشعة الشمس حيث أنها تميل ناحية الاتجاه الصادر منه أشعة الشمس, ويُعتبر ظهور المظلة في تصاوير جنازة شاه جهان من التقاليد الجديدة في تصاوير الجنائز الهندية وخاصة فيما يخص أباطرة المغول وما يؤكد ذلك هو وجود تلك المظلة في تصويرة تمثل جنازة الامبراطور جلال الدين أكبر (لوحة ١١) تشبه إلى حد كبير المظلة في تصويرتي جنازة شاه جهان, وهي تشبه المظلات التي كانت تعلو الجواسق في مجالس البلاط أو في جلسات الأباطرة والأمراء في المشاهد الخارجية والتي ظهرت في العديد من تصاوير العصر المغولي الهندي[٦٠], غير أن تلك المظلات تكون مثبتة في الأرض عن طريق أربعة قوائم ولا يوجد بها حبال, و بذلك فإن المظلة في التصاوير موضوع الدراسة تتشابه مع الدور الوظيفي للجِتر والذي ظهر بكثرة في تصاوير من العصر المغولي الهندي[٦١].



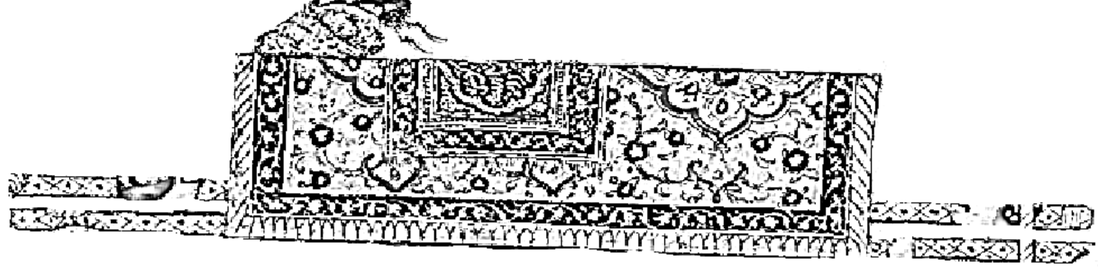
شكل رقم (٣) المظلة التي تظلل نعش شاه جهان, من (لوحة رقم ٢). عمل الباحث.

كما ظهر في تصاوير جنائز شاه جهان تقاليد جنائزية لم ترد في مخطوط عمل صالح لكنها وردت قبل ذلك في تصاوير تمثل موضوعات جنائزية, والمتمثلة في رسم الجياد التي كان يركبها الإمبراطور في حياته تسير فارغة ومثبت بإحداها أسلحته التي كان يستخدمها, وكذلك وضع عمامة شاه جهان فوق مقدمة النعش, بالإضافة إلى وقفة الاحترام والتبجيل, ويمكن تناول تلك التقاليد بالتفصيل فيما يلي:-

أولى تلك التقاليد تتمثل في وجود الجياد التي كان يركبها الإمبراطور في حياته تسير فارغة ومثبت بإحداها أسلحته التي كان يستخدمها (شكل رقم ٢), وهذا التقليد وُجد قبل ذلك في جنائز إيرانية وعثمانية[٦٢], وفي جنازة شاه جهان (لوحات١,٢,٣) وُجد جواد أبيض[٦٣] وآخر رمادي (أزرق باهت)[٦٤], بينما في جنازة شاه جهان (لوحة ٤) وُجد الجواد الكميت (البني المحروق), والجواد الأبلق العراقي جوكلدان (الأبيض والأسود), وجميعها كان يركبها الإمبراطور شاه جهان في حياته سواء في حروبه أو أثناء تواجده في الحدائق, والتي شوهدت في العديد من التصاوير وخاصة في مخطوط بادشاه نامه وعملِ صالح المحفوظ بمكتبة الكونجرس[٦٥].

وثاني تلك التقاليد هي وضع عمامة المُتَوفَّى فوق النعش (شكل رقم ٤), وفوق مقدمة النعش في تصويرتي جنازة شاه جهان (لوحتا ١, ٤) وُضعت عمامته, وهي من العمائم التي كان يرتديها في حياته, و وَضع غطاء الرأس على نعش المتوفى إنما ليدل على مكانة الشخص ورتبته[٦٦], وتقليد وضع غطاء رأس المتوفى (الذي كان يرتديه في حياته) فوق نعشه وخاصة إذا كان حاكمًا أو من كبار القادة العسكريين وُجد في فن التصوير في العصر الإسلامي منذ عصر إيلخانات المغول في إيران وذلك كما في تصويرة تمثل جنازة اسفنديار, من نسخة مخطوط شاهنامة ديموت, مؤرخة بسنة ٧٣٠هـ/١٣٣٠م, ومحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٦٧], واستمر ظهوره في تصاوير إيرانية وخاصة في

التصاوير التي تمثل جنازة الإسكندر الأكبر, كما انتشر ذلك التقليد في تصاوير عثمانية خاصة في تصاوير جنائز الإسكندر الأكبر وسلاطين وأمراء الدولة العثمانية, وفي العصر المغولي الهندي تم وضع غطاء رأس المتوفى على مقدمة نعشه وخاصة في التصاوير التي تمثل جنائز أبطال المغول القدامى والإسكندر الأكبر, وعلى سبيل المثال لا الحصر, تصويرة تمثل جنازة الإمبراطور مانگـو خان(Mangu Khan) حفيد جنكيز خان, من نسخة مخطوط تاريخ المغول, مؤرخة بسنة ٩٩٩هـ/١٥٩٠م, ومحفوظة بمجموعة فيرنر فورمان (Werner Forman)[٦٨], وكذلك تصويرة تمثل الحداد لوفاة أبا قا خان من مخطوط جنكيز نامه جامع التواريخ, مؤرخة بسنة ١٠٠٤-١٠٠٩هـ/ ١٥٩٥-١٦٠٠م, محفوظة بمجموعة صدر الدين أغا خان[٦٩] (لوحة ١٢), وتصويرة تمثل موكب جنازة الإسكندر الأكبر من ألبوم (مضم) مغولي هندي وهي منزوعة في الأصل من نسخة مخطوط خمسة نظامي, منظومة إسكندر نامه, وتؤرخ التصويرة بسنة ١٠٣٠هـ/ ١٦٢٠م, ومحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن[٧٠]



شكل رقم (٤): عمامة شاه جهان موضوعة فوق مقدمة النعش, من (لوحة رقم ٢). عمل الباحث.

وثالث تلك التقاليد يتمثل في وقوف بعض الجند وقفة الاحترام والتبجيل (شكل رقم ٥), وتتمثل وقفة الاحترام والتبجيل غالبًا في وقوف الشخص واضعًا احدى يديه مضمومة الكف أو مبسوطة على صدره واليد الأخرى في نطاقه حول خصره, وهي من الوقفات المنتشرة في العديد من تصاوير المخطوطات في العصر الإسلامي وخاصة إذا كانت تمثل الوقوف بين يدي الحكام, حيث كانت تلك هي الوقفة الخاصة بين يدي حكام إيلخانات المغول في إيران, سواء في مجالس البلاط أو في جنائزهم, كما أنها ظهرت في العديد من التصاوير التي تمثل جنائز بعض حكام إيلخانات المغول من نسخة مخطوط جامع التواريخ المحفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس والمؤرخة بسنة ٨٣٩هـ/١٤٣٥م, ومنها جنائز؛ جغتاي خان, هولاكو خان, أباقا خان, وغازان محمود خان[٧١].



شكل رقم (٥): وقفة الاحترام والتبجيل, من (لوحة رقم ٤). عمل الباحث

ومن التقاليد الجنائزية المهمة ارتداء ملابس الحداد, و ملابس الحداد في العصر المغولي الهندي لم تحددها المصادر ولا التصاوير بشكل قطعي على الرغم من ذِكرها في العديد من المواضع, حيث ذكر الإمبراطور بابر في مذكراته في إحياء ذكرى مرور أربعين يومًا على وفاة والدته البيجوم قتليق نِكار في شهر المحرم سنة٩١١هـ/ يونيه مراسم المأتم تم خلع ملابس الحداد[٧٢], كما ورد في جهانكير نامه فيما يخص جنازة والدة أكبر, أن الجميع تضامنوا مع الإمبراطور و ارتدوا ملابس الحداد, ثم خلعوها في اليوم التالي[٧٣], وفي كلا المصدرين لم يتم ذِكر لون الحداد, أما أحد الباحثين فذكر أن نورجهان زوجة جهانكير بعد استيلاء شاه جهان على مقاليد الحكم عفا عنها ولم يعاقبها لجأت إلى عيشة خاصة هادئة ولبست الثوب الأبيض حزنًا على زوجها[٧٤], ويتضح من ذلك أن لون الحداد في الهند هو

الأبيض[٧٥], كما كان اللون الأبيض هو لون الحداد عند الهندوس, حيث كانت نوافذ الهندوس أثناء فترة الحداد يجب أن تكون مغطاة باللون الأبيض, وذلك كما في تصاوير عديدة تمثل عادة الساتي[٧٦], و لَبِس بعض الهندوس الثياب الصفراء كدليل على الحزن[٧٧], ولا يُشترط أن يكون لون الحداد يغطي الجسم بأكمله من الرأس حتى القدمين, بل من الممكن أن يتم ارتداء قطعة واحدة ذات لون محدد دليل على الحداد, وخاصة إذا كان لون الحداد هو الأبيض أو البرتقالي, كما يُستنتج من مخطوط جهانكير نامه أن أهل الميت هم من يرتدون لون الحداد ولعامة الناس (إذا كان المتوفى من البيت الحاكم) الحرية في ارتداء الحِداد من عدمه, وبالتالي لم يوجد في تصاوير جنائز شاه جهان لون محدد (وإن كان اللون الأبيض والبرتقالي هما الأكثر انتشارًا), غير أن وجود بعض الحضور يرتدون عمائم أو جامات بيض أو برتقالية اللون دون غيرهم من الحضور يرجع إما لكونهم من حاشية شاه جهان المقربين أو ممن لبسوا الحداد لإظهار تضامنهم الكامل مع أهل الميت في حزنهم, ويؤيد ذلك تصاوير من مدرسة شركة الهند الشرقية, ففي تصويرة تمثل موكب جنازة أحد المسلمين(لوحة ٩) شارك أحد أهل الميت في حمل النعش لخطوات معدودة وهو يرتدي جامة بيضاء وعمامة بيضاء وشروال برتقالي, وشاركه في ذلك بعض الحضور, وفي تصويرة أخرى تمثل موكب جنازة أحد المسلمين(لوحة ١٠) لبس معظم الحضور اللون الأبيض, كما يسير إلى جوار النعش أحد أهل المتوفى يرتدي جامة بيضاء وشروال برتقالي, كما ظهر اللون الأبيض والبرتقالي يرتديه الحضور المشاركون في جنازة الإمبراطور أكبر(لوحة رقم ١١), وعلى هذا فإن ألوان الحداد في الهند في العصر الإسلامي تمثلت بصفة أساسية في اللونين الأبيض و البرتقالي, وذلك أن تكون احدى أجزاء الملابس بيضاء أو برتقالية, أو تكون قطعة باللون الأبيض وأخرى بالبرتقالي, ولا ريب في ذلك, فقد كان اللون الأبيض لون الحداد في العديد من الحضارات, كما أنه يرمز في الإسلام لملابس الإحرام, لذلك هو رمز للطهارة, وهو أيضًا لون الكفن الذي يُلف به الجثمان[٧٨].

الزيارة (زيارة الميّت):-

لم تكن تنتهي مراسم الجنازة في الهند المغولية (مثل غيرها)عند دفن الجثمان, بل يمتد الأمر إلى زيارة الميت في صبيحة اليوم الثالث, واهتم المغول في الهند بذلك اهتمامًا كبيرًا, حيث اعتبر ويليام (William) أن عدم زيارة اورانـگ زيب لقبر أبيه شاه جهان طوال حياته أمر محزن للغاية[٧٩], كما كانت تُقام مراسم عزاء أيضًا بعد مرور أربعين يومًا من الوفاة, فبعد أربعين يوم من وفاة والدة بابر البيجوم قتليق نِكار جاءت البيجوم شاه والدة الخانات من خراسان وعمة بابر و البيجوم مهر نِكار زوجة السلطان أحمد ميرزا و محمد حسين قورغان دغلت, فتجدد المأتم, وبعد مراسم المأتم, تم توزيع الطعام على الفقراء والمساكين, ثم الدعاء لأرواح الموتى, ثم خلعوا ملابس الحداد[٨٠], وكانت نور جهان كثيرًا ما تزور قبر زوجها جهانكير رفقة عدد من العبيد والقابلات, كما أنها بعد وفاة جهانكير لم تذهب وفقًا للتقاليد إلى حفلات تسلية خاصة بها, كما أنفقت الكثير من أموالها على الأعمال الخيرية[٨١].

ويذكر بن بطوطة بمزيد من التفاصيل عادات أهل الهند الاسلامية عند زيارة القبور, فذكر أنه عن وفاة ابنته, وعادتهم أن يخرجوا إلى قبر الميت صبيحة الثالث مِنْ دَفْنه، ويفرشون جوانب القبر بالبسط وثياب الحرير، ويجعلون على القبر الأزاهير، كالياسمين وقل شبه (كل شبو) وهي زهر أصفر, و ريبول وهو أبيض, والنسرين وهو على صنفين أبيض وأصفر، ويجعلون أغصان النارنج والليمون بثمارها، وإن لم يكن فيها ثمار علّقوا منها حبات بالخيوط، ويصبون على القبر الفواكه اليابسة وجوز النارجيل، ويجتمع الناس ويؤتى بالمصاحف فيقرؤون القرآن فإذا ختموه أتوا بماء الجلاب فسقوه الناس، ثم يُصبّ عليهم ماء الورد صبًّا، ويعطون التنبول وينصرفون، وإذا كان المتوفى من طبقة الأمراء والحكام يتم خلع الخِلع على بعض الموظفين في البلاط[٨٢], وبذلك تتشابه مراسم أو عادات زيارة الميت في اليوم الثالث مع عادات اليوم الأربعين, والمتمثلة في لبس الحداد, وتوزيع الطعام على الفقراء والمساكين, وقراءة لقرآن, والدعاء للمتوفى, وخلع الخِلع على بعض موظفي الديوان, وتظهر

في تصويرة من العصر المغولي الهندي تمثل الحداد على آبا قا خان (لوحة ١٢) توزيع الطعام على الفقراء خارج أسوار القصر وكان ذلك قبل خروج الجثمان.

الخاتمة وتتضمن أهم النتائج

وبعد عرض مراسم تشييع جنازة الإمبراطور شاه جهان في ضوء نماذج من المنمنمات الهندية والمصادر التاريخية نستخلص ما يلي:-

- قام الباحث بنشر تصويرة مزدوجة لجنازة شاه جهان تُنشر لأول مرة (لوحات ٣,٢,١), وهي من مخطوط (عملِ صالح), الجزء الثالث, ضمن مخطوطة مركبة محفوظة بمكتبة الكونجرس بالولايات المتحدة الأمريكية.
- أوضحت الدراسة أن سبب الاختلاف حول الأيام الأخيرة في حياة شاه جهان وطريقة تشييع جثمانه هو الاختلاف حول شخصية اورانـگ زيب ابن شاه جهان وسياسته الدينية وطريقة تعامله مع الهندوس, فوصفه الهندوس وعدد من المستشرقين بالحاكم المستبدّ العاق لأبيه, بينما شبّهه كثير من علماء المسلمين ومؤرخيهم بالخلفاء الراشدين في حياته الشخصية وطريقته في إدارة شئون البلاد.
- رجّحت الدراسة إقامة مراسم جنائزية رسمية لشاه جهان في وضح النهار, بمشاركة النبلاء وعدد من كبار رجال الدولة, ولكن بدون حضور اورانـگ زيب أو أي من أحفاد شاه جهان, مع تجنب مظاهر التبذير قدر الإمكان.
- أوضحت الدراسة أن الحاكم أثناء احتضاره كان يُحاط بأقرب الأقربين, كما كان يعهد بالحكم إلى من يختاره من أبنائه, تاركًا وصيته التي تتضمن مراسم تشييع جنازته, كما كان الحضور يقرؤون آيات من القرآن الكريم, مع تلقينه الشهادة, وبعد خروج الروح تبدأ عملية تجهيز الجثمان والمتمثلة في تغسيله وتكفينه ووضعه في النعش المخصص له.
- أوضحت الدراسة أن مراسم تشييع جنائز الطبقة الحاكمة من الأباطرة والأمراء (رجال ونساء) وِفق المصادر التاريخية تمثلت في حضور جميع طوائف المجتمع من كبار القادة و الجند و رجال الدين و العلماء و القضاة و عامة الناس, و يبدأ الموكب بمشاركة أقرب المقربين من أهل المتوفى في حمل النعش لخطوات معدودة, وجميعهم يرتدون ملابس الحداد, ويسير بعض الحضور حاسروا الرؤوس حافين الأقدام, مسبحين و حامدين وممجدين لله, كما كان مسئولو الديوان الملكي يقومون أثناء سير الجنازة بنثر العملات و الذهب و الفضة على عامة الناس من الحضور, بالإضافة إلى قيام الإمبراطور بخلع الخِلع على بعض الأمراء و رجال البلاط, و من ثَم التصدق بمبلغ معين من المال على الفقراء والمحتاجين, كما فعل الإمبراطور أكبر تقليدًا هندوكيًا أثناء جنازة والدته تمثّل في حلق شعر رأسه وشاربه ولحيته تعبيرًا عن الحداد.
- أوضحت الدراسة أن تصاوير جنازة شاه جهان من مخطوط عمل صالح توافقت مع النص في حضور جميع طوائف المجتمع من العلماء و القضاة و كبار القادة و الجند, وبعضهم حاسر الرأس, لكنهم غير حافين الأقدام, كما حمل النبلاء النعش, هذا بالإضافة إلى حالة الحزن التي ظهرت على المشاركين في تشييع الجنازة, و التي تمثلت في البكاء, و ضرب الرأس (الصقع), و ضرب الصدر (الوكز), و شق الجيب.
- حدّدت الدراسة عدد من المراسم و التقاليد الجنائزية في ضوء تصاوير جنازة شاه جهان والتي لم ترد في مخطوط عمل صالح, تمثلت في الشكل العام لموكب الجنازة وطريقة تنظيم الحضور المتمثلين في حاشية شاه جهان المخلصين وعدد من كبار رجال الدولة والجند ورجال الدين, حيث

تلتف مجموعات من كبار رجال الدولة حول النعش, ويتقدم الموكب فيل ضخم, يركبه الفيال وخلفه أحد حاملي الرايات.

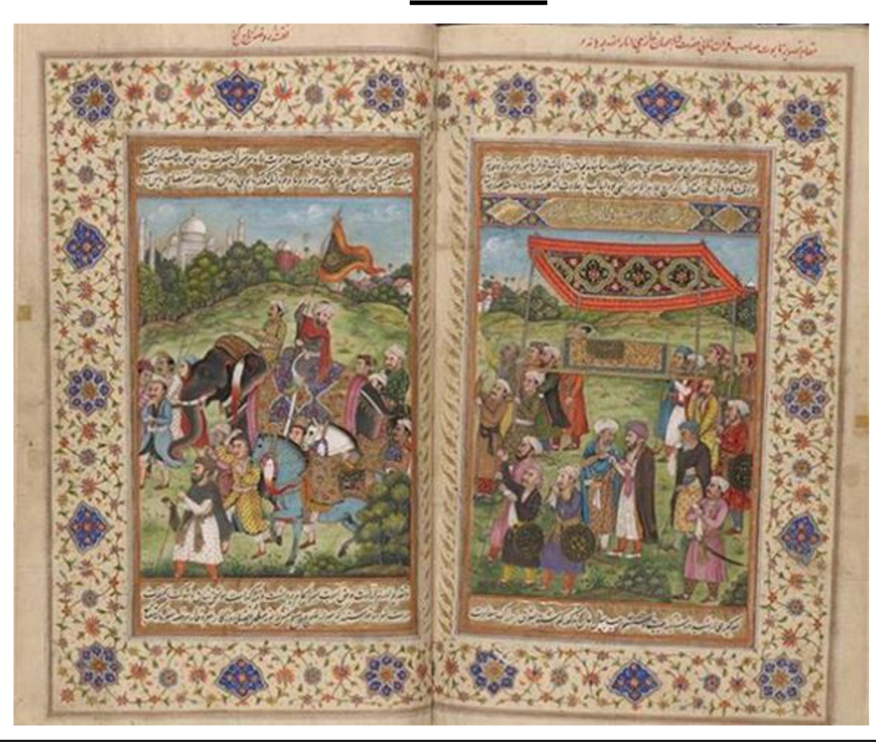
- أوضحت الدراسة عدد من المراسم الجديدة في تصاوير جنازة شاه جهان منها: المظلة التي تغطي النعش والتي يشارك في حملها ثمانية اشخاص, والفيل الذي يتقدم الجنازة.
- أوضحت الدراسة من خلال التصاوير تقاليد جنائزية لم ترد في مخطوط عمل صالح لكنها وردت قبل ذلك في تصاوير تمثل موضوعات جنائزية من مدارس فنية مختلفة في العصر الإسلامي, وتتمثل في رسم الجياد التي كان يركبها الإمبراطور في حياته تسير فارغة ومثبت بإحداها أسلحته التي كان يستخدمها, وكذلك وضع عمامة شاه جهان فوق مقدمة النعش دليل على مكانته كحاكم للبلاد, بالإضافة إلى وقفة الاحترام والتبجيل وتتمثل غالبًا في وقوف الشخص واضعًا احدى يديه مضمومة الكف أو مبسوطة على صدره واليد الأخرى في نطاقه حول خصره.
- أوضحت الدراسة أن ألوان الحداد في الهند في العصر الإسلامي تمثلت بصفة أساسية في اللونين الأبيض و البرتقالي.
- أوضحت الدراسة تشابه مراسم أو عادات زيارة الميت في اليوم الثالث واليوم الأربعين, والمتمثلة في لبس الحداد, وتوزيع الطعام والصدقات على الفقراء والمساكين, وقراءة القرآن, والدعاء للمتوفى, وخلع الخِلع على بعض موظفي الديوان إذا كان المتوفى من الطبقة الحاكمة.

- M. Hidayat Hosain, Contemporary historians during the reign of the emperor Shah Jahan, Islamic culture, Vol. XV, Juanuary, Number 1, 1941, Hyderabad, Deccan, 1941.

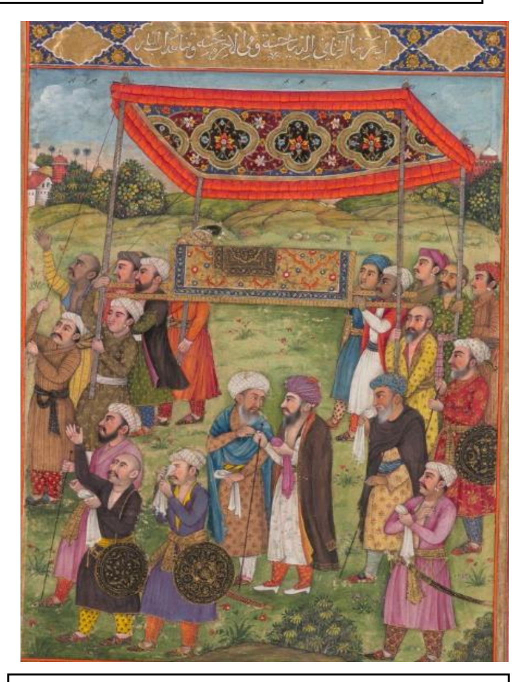
خامسًا: المواقع الإلكترونية:-

https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?st=gallery.
https://imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Amal-i+Salih
http://preamblequestioned.blogspot.com/2007/07/aurangzeb-as-he-was-according-to-mughal.html
http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00glossarydata/terms/palanquin/palanquin.html
http://collections.vam.ac.uk/item/O434111/bhisma-painting-ali
https://www.clevelandart.org/art/1962.279.146.a
https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.650#page/337/mode/1up
https://imagesonline.bl.uk/asset/149579

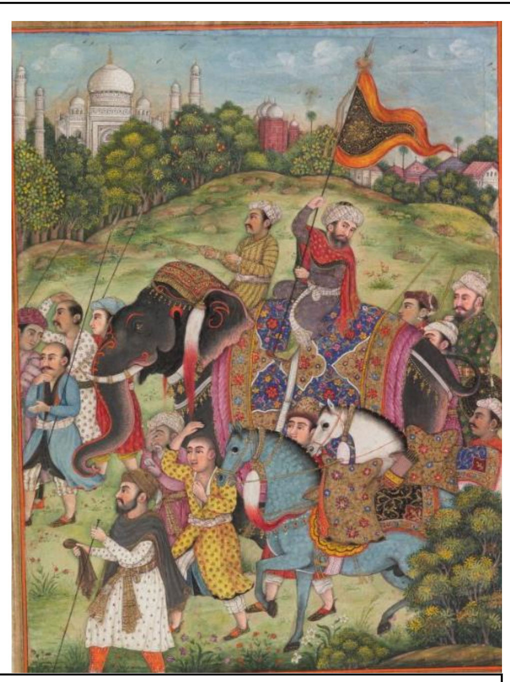
اللوحات:-



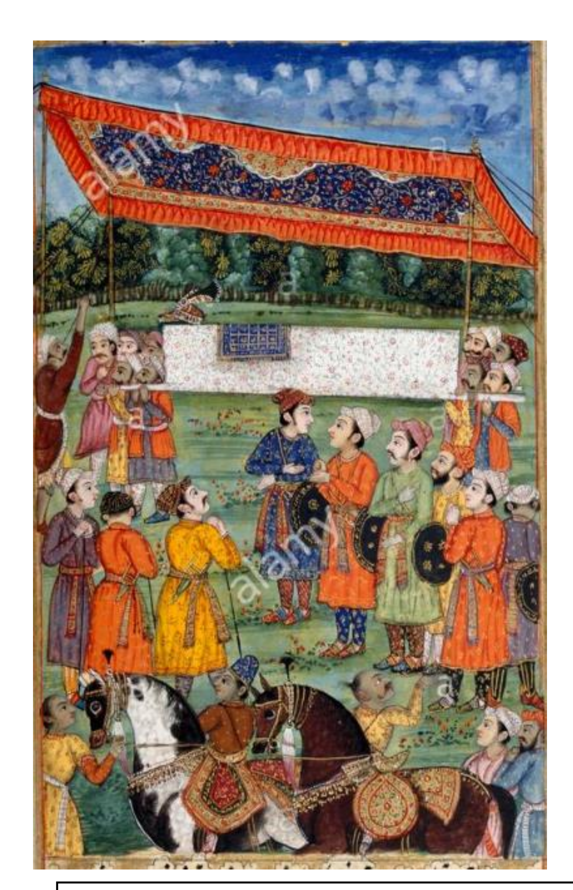
لوحة رقم (١): موكب جنازة الإمبراطور شاه جهان. المخطوط: عملِ صالح , التاريخ:- ق ١١هـ / ١٧ م.
مكان الحفظ:- مكتبة الكونجرس – قسم الكتب النادرة. المرجع:- نسخة رقمية من المخطوط على موقع المكتبة https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?st=gallery



لوحة رقم (٢): التصويرة اليمنى من التصويرة السابقة, وتمثل النعش ومؤخرة الموكب.

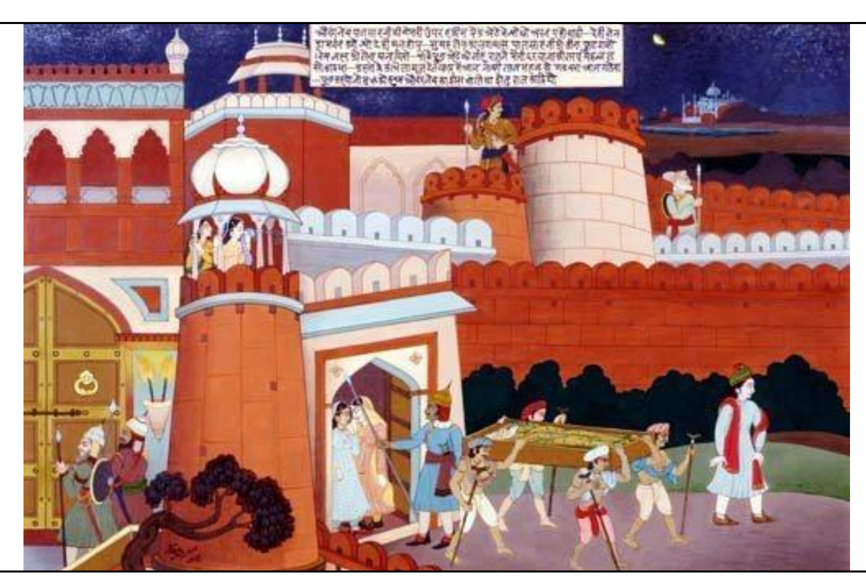


لوحة رقم (٣): التصويرة اليسرى من التصويرة السابقة, وتمثل مقدمة الموكب.

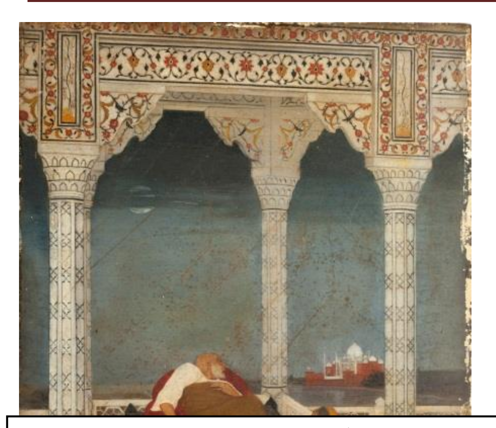




لوحة رقم (٤):- جنازة شاه جهان في أجرا. المخطوط:- ألبوم شاه جهان. التاريخ:- القرن ١٢هـ/ ١٨م. مكان الحفظ:- المكتبة البريطانية. المرجع:- موقع المكتبة البريطانية الإلكتروني – لندن.
https://imagesonline.bl.uk/asset/10978



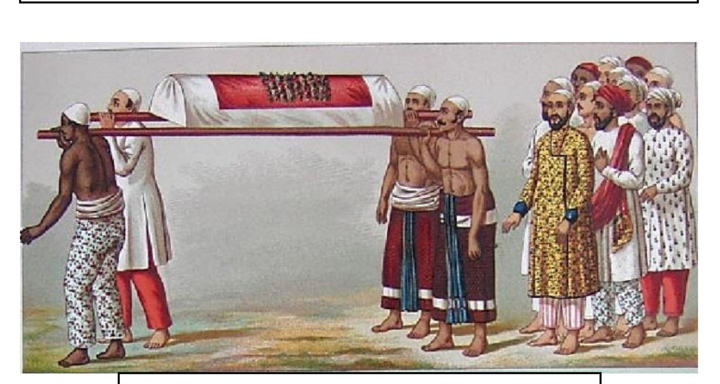
لوحة رقم (٥): جنازة شاه جهان أثناء خروجها ليلًا من حصن أجرا. أرشيف راجستان في بيكانير, القرن ١٢هـ/١٨م.-http://preamblequestioned.blogspot.com/2007/07/aurangzeb-as-he-was-according-to-mughal.html



لوحة رقم (٦): احتضار شاه جهان. الألبوم: تصويرة زيتية.
التاريخ:١٣٢٠هـ/ ١٩٠٢م. مكان الحفظ: متحف نصب فكتوريا,
بولاية كولكاتا الهندية (Victoria Memorial Hall, Kolkata)
الفنان: Abanindranath Tagore
المرجع: الموقع الرسمي لمتحف نصب
فكتوريا-http://www.victoriamemorial
cal.org/virtual_exhibition/content/en



لوحة رقم (٧):- اجتماع الناس أمام وداخل المسجد للصلاة على الجنازة. المخطوط:- خمسة الأمير على شيرنوائي. التاريخ:- ١٠١٤هـ/ ١٦٠٥م. مكان الحفظ:- المكتبة الملكية بقلعة ويندسور.
Asok Kumar Das, Mughal Masters, Further Studies, 1st edition, Mumbai: Marg Publications , 1998. P. 136, PL. 2.



لوحة (٨): مشهد جنازة إسلامية, من مدرسة شركة الهند البريطانية, ق ١٣هـ/١٩م.
http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1800_1899/dailylife_drawings/racinet/xfuneralcostu



لوحة (٩): مشهد جنازة إسلامية, لوحات ميكا هندية, ق ١٣هـ/ ١٩م.
somersetandwood.com/collections/asian-art/indian-mica-paintings/company-school-19th-century-indian-mica-painting-in-gouache-funeral-procession-jm-119



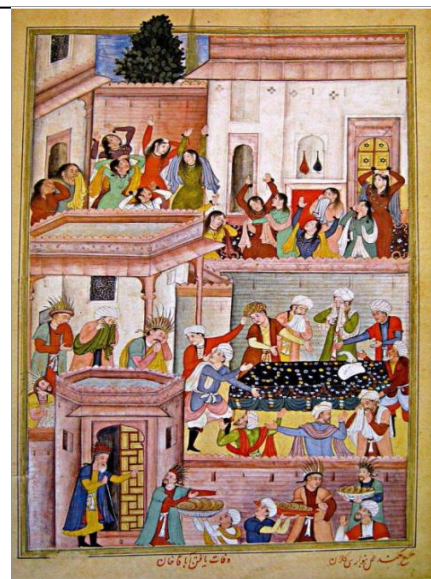
لوحة رقم (١٠): جنازة خسرو, من مخطوط خمسة نظامي, منظومة خسرو وشيرين, التاريخ: ١١٣٩هـ/١٧٢٦م, مكان الحفظ: المكتبة البريطانية, لندن. المرجع:-موقع المكتبة البريطانية. https://imagesonline.bl.uk/asset/149579



لوحة رقم (١١): تصويرة يُرجّح أنها جنازة الإمبراطور أكبر, المخطوط: ورقة منزوعة من مخطوط. منتصف القرن ١١هـ/ ١٧م, محفوظة ب المتحف القومى- نيودلهى.



تفصيل من اللوحة (١٢) يوضح وضع العمامة فوق النعش.



لوحة رقم (١٢): الحداد لوفاة آبا قا خان من مخطوط جنكيز نامه جامع التواريخ, مؤرخة بسنة ١٠٠٤-١٠٠٩هـ/ ١٥٩٥-١٦٠٠م, محفوظة بمجموعة صدر الدين أغا خان.
Sheila R. Canby, Princes, Poets and Paladins, Islamic and Indian Paintings, pl. 90.



تفصيل من اللوحة (١٢) يوضح توزيع الطعام والصدقات على المتواجدين خارج أسوار القصر.

حواشي البحث

[١] المخطوط مركب يرجع إلى أواخر القرن ١١هـ/١٧م, ويحتوي على مخطوطين (بادشاه نامه و الجزئين الثاني والثالث من مخطوط عملِ صالح), بادشاه نامه: كتبه محمد أمين أبو الحسن قزويني, و يحتوي على سيرة ذاتية لشاه جهان منذ ولادته وحتى السنوات العشر الأولى من حكمه, أما مخطوط عملِ صالح أو (شاه جهان نامه): فيتناول الأحداث بدءًا من السنة الحادية عشرة من حكم شاه جهان حتى وفاته بما في ذلك حروبه وكذلك نزاع أولاده على العرش, يحتوي المخطوط بأكمله على (٢٩) تصويرة ما بين مزدوجة على صفحتين وأخرى على صفحة واحدة, يحتوي مخطوط بادشاه نامه على (٩) تصاوير, منها (٥) تصاوير منفذة كل منها على صفحة واحدة, و(٤) تصاوير مزدوجة, بينما يحتوي عملِ صالح على (١٣) تصويرة, منها (١٠) تصاوير كل منها على صفحة واحدة, و(٣) تصاوير مزدوجة, وكُتب المخطوط بخط النستعليق, باللغة الفارسية, بمسطرة (٢١) سطر في الصفحة, وكُتب نص المخطوط بالمداد الأسود فيما عدا العناوين والآيات القرآنية فهي بالمداد الأحمر, والمخطوط محفوظ بمكتبة الكونجرس, تحت رقم, (DS461.6 M75 1700z) مجموعة (Lessing J. Rosenwald), وكان قد تم بيعه في مزاد (Sotheby's London)، ١٢-١٣ ديسمبر ١٩٢٩، قطعة ١٨٣.
للمزيد راجع نسخة مزوقة بالتصاوير من المخطوط على موقع مكتبة الكونجرس بالولايات المتحدة الأمريكية.
https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?st=gallery(Last visit 20/5/2021).

[٢] الألبوم (المضم) يحوي (٨) تصاوير متفرقة من مخطوط عمل صالح, محفوظ بالمكتبة تحت رقم (Or. 2157) و توجد منه صور ضوئية على موقع المكتبة البريطانية
https://imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Amal-i+Salih (Last visit 20/5/2021)

[٣] صاحب قران: هي كلمة فارسيَّة أصلها عربي، أي من اقترن سعده بالنُجُوم, وهو لقب تعظيمٍ كان يُضاف إلى أسماء المُلُوك والسلاطين في المُراسلات الملكيَّة. حسان حلاق, عباس صباغ, المعجم الجامع في المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية والتركية, ط١, دار العلم للملايين, بيروت, لبنان, ١٩٩٩م, ص ١٣٤.

[4] Ashirbadi Lal Srivastava, The Mughul empire 1526-1803 A.D, 7thedition , Shiva Lal agrwala company, Agra-3, India, 1960, P.293.

[٥] أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, جزآن, ج٢ (الدولة المغولية), المطبعة النموذجية, القاهرة, ١٩٥٩م, ص ١٨٥-١٨٨.

[٦] آصاف خان, هو أخا نور جهان زوجة جهانكير, ووالد أرجمند بانو (ممتاز محل), وهو قائد الجيوش في فترة حكم أكبر وجهانكير, وكان له الدور الأكبر في تولي (زوج ابنته) شاه جهان لعرش المغول. أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية, ج٢, ص ١٨٥.

[٧] جمال الدين الشيال, تاريخ دولة أباطرة المغول في الهند, ط١, مكتبة الثقافة الدينية, بورسعيد, جمهورية مصر العربية, ٢٠٠١م, ص ١٣٣-١٣٦.
ومن أبرز الأُمُور التي اشتهر بها شاه جهان في وسط العامَّة: رجاحة العقل والذكاء وقُوَّة العزيمة، وعُرف في الغالب بعزوفه عن مقاربة الشراب مع مجانبته اللهو والعبث, وكذلك شغفه وهيامه الكبيرين بزوجته أرجمند بانو التي لقَّبها (مُمتاز محل) أي (سيدة التاج) ، وحُبِّه الكبير لِلعمارة، بحيثُ شاد روائع مُعماريَّة عديدة، أصبح بعضها من أبرز المعالم المعماريَّة الإسلاميَّة في العالم، ومن الرُمُوز التاريخيَّة والثقافيَّة لِلهند، ومنها على سبيل المثال: القلعة الحمراء بدهلي وضريح تاج محل في أجرا، الذي بُني خصيصًا لتُدفن فيه مُمتاز محل التي تُوفيت وهي بعدُ شابَّة، هذا وقد تميزت العمارة في عهد شاه جهان باستبدال الأحجار الرملية الحمراء بالأحجار الرخامية البيضاء, كما يُعد عرش الطاووس الذي أمر بصنعه شاه جهان من القطع الفنية النادرة في تاريخ الهند. أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, ج٢, ص ١٨٩. جمال الدين الشيال, تاريخ دولة أباطرة المغول في الهند, ص ١٢٤. أحمد رجب محمد علي, قلاع وحصون وأسوار وبوابات المدن الأثرية الإسلامية في الهند, ط١, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ٢٠٠٩م, ص ١٩٧, حاشية ١.

[٨] كان لشاه جهان ما يزيد عن (١٤) من الأبناء ما بين ذكور وإناث, والمعلوم منهم (١١) ابنًا, (٥) من البنات و(٦) من الذكور؛ تُوفي منهم اثنان في الصِغر, بينما بقي (٤) أبناء من زوجته ممتاز محل وهم؛ دارا شُكوه الابن الأكبر وشاه شجاع الابن الثاني و اورانـگ زيب الابن الثالث ومراد بخش الابن السادس في ترتيب الذكور, للمزيد عن ذلك انظر:
William Hoey and others, Memoirs of Delhi and Faizábád : being a translation of the Táríḳh Farahbaḳhsh of Muhammad Faiz Baḳhsh from the original Persian, Vol. 1 (memoirs of Delhi), Govt. Press, North-western Provinces and Oudh, Allahabad, India, 1988, P. 136.

[٩] لم يكن لِدارا شُكوه بطبيعته كفاية حربيَّة أو حنكة سياسيَّة، إلَا أنه كان واسع الاطلاع، شغوفًا بدراسة الأديان وأثار اختلاطه بالهندوس واشتغاله الكثير بعُلُومهم واقتباسه منها وميله إلى خلق دينٍ جديدٍ يمزج فيه الإسلام بالعقائد الهندوسيَّة سخط العُلماء المُسلمين, وكان شاه شُجاع قد انصرف إلى حياة اللهو والدعة، وأدمن شُرب الخمر ممَا أضعف صحته، وكان يميل إلى التشيُّع، لِذلك كان مكروهًا في الأوساط السُنيَّة ما أثَّر سلبًا على وضعه السياسي, ولم يكن مُراد بخش إلَّا صورةً عن أخيه شاه شُجاع من جهة الانغماس في الملذَّات وانعدام الكفاءتين السياسيَّة والعسكريَّة. أمَّا اورانـگ زيب فكان يسوس شؤون الدكن في همَّةٍ ونشاط،

وكان محبوبًا من عامة الناس على ما أظهره من كفايةٍ في الحرب والإدارة، وما عُرف عنهُ من الحزم والخُلُق القويم والتمسُّك التام بأحكام الشريعة الإسلاميَّة, للمزيد حول فتنة الأمراء انظر: أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية, ج٢, ص ٢٠٢-٢٠٨.

Ashirbadi Lal Srivastava, The Mughul empire 1526-1803 A.D, P. 315- 321.

محمد سهيل طقوش, تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند, ط١, دار النفائس للطباعة والنشر, بيروت, لبنان, ٢٠٠٧م, ص ٢٨٨-٢٩٢.

١٠ أحمد رجب محمد علي, تاريخ وعمارة المزارات والأضرحة الأثرية الاسلامية في الهند, ص ١٨٣.

١١ لا يُعرف الكثير حول حياته الشخصية, وكان من المقربين لشاه جهان ثم من ابنه اورانـگ زيب, الذي كان يجتمع معه أسبوعيًا كما أنه شارك في تجميع فتاوى عالمكير (اورانـگ زيب), للمزيد انظر,

Munis D. Faruqui, The Princes of the Mughal Empire, 1504-1719, Cambridge University Press, 2012, P. 81.
Iftikhar Ahmad Ghauri, War of Succession Between the Sons of Shah Jahan, 1657-1658, Publishers United, Lahore, 1964, P. 39.

١٢ محمد صالح كنبو, عملِ صالح الموسوم ب شاه جهان نامه, تصحيح وتجميع, غلام يزدان, المجلد٣, ط٢, جمعية التنمية الأدبية, لاهور, باكستان, ١٩٦٧م, ص ٢٦٧.

13 Abraham Eraly, Emperors of the Peacock Throne: The Saga of the Great Moghuls, penguim books, India, 2000, P. 379.

١٤ أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية, ج٢, ص ٢٠٧.

١٥ محمد صالح كنبو, عملِ صالح الموسوم ب شاه جهان نامه, المجلد٣, ص ٢٦٧.

16 William Hoey and others, Memoirs of Delhi and Faizábád, P.131-132.

17 Abraham Eraly, Emperors of the Peacock Throne: The Saga of the Great Moghuls, P. 379.

١٨ أقيم معرض اورانـگ زيب وفقًا لسجلات المغول في مارس سنة (٢٠٠٧), بمتحف شيفاجي للتاريخ الهندي (Chattrapati Shivaji Maharaj Museum of Indian History) بولاية (Maharashtra) الهندية.

Aurangzeb -- As he was according to Mughal Records- Part II.
http://preamblequestioned.blogspot.com/2007/07/aurangzeb-as-he-was-according-to-mughal.html (Last visit 20/5/2021).

19 Jadunath sarkar, M. A., History of Aurangzib mainly based on Persian sources, Vol. 2, Calcutta, India, 1912, P. 81-82.

٢٠ تمتع الخصي بمكانة كبيرة في عهد أباطرة المغول في الهند, فكانوا يشرفون على الحريم الملكي, كما أنهم كانوا يحرسون بوابات القصور, وزادت مكانتهم فأصبح كبرائهم يتولون مناصب قيادية في الدولة, فقد عيّن الإمبراطور أكبر كبير الخصي اعتبار خان (Aitbar khan) والتي تعني (رجل جدير بالثقة) حاكمًا لمدينة دلهي وذلك لتفانيه في خدمة بابر وهمايون, كما تمتع كبير الخصي خوجه خان بمكانة كبيرة لدى اورانـگ زيب حيث عينه مسؤولاً عن قلعة أجرا, وجعل قصر شاه جهان (قسم الحريم بالقلعة) تحت إمرته مباشرة وذلك لتنظيم عملية دخول وخروج الأفراد من وإلى القصر, للمزيد عن الخصي في العصر المغولي الهندي انظر,

K.S. Lal, Muslim slave system in medieval India, Delhi, India, 1994, P. 99 – 104.

21 William Hoey and others, Memoirs of Delhi and Faizábád, P.131-132.

22 Abraham Eraly, Emperors of the Peacock Throne: The Saga of the Great Moghuls, P. 379.

Purushottam Singh, Shikashta-Nastaliq Persian farmans in court of Aurangzeb Almgir: a case syudy of "Tarikh-i-dargah-i-mualla" preserved in Blanker archives, Journal of Brahmavart, Year Six, January – December, India, 2019, P. 10-13.

احتل خشب الصندل مكانة كبيرة لدى الحرفيين الهنود لاسيما في مجال الحفر, ويحتل المكانة الثانية بعد العاج, لما له من رائحة ذكية, ولخشب الصندل ثلاثة ألوان؛ الأصفر, البني, والبني القاني. للمزيد انظر,

سنية فتحي علي, المعبودات الهندية القديمة على الفنون التطبيقية المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٤هـ/ ١٥٢٦-١٨٥٨م), ماجستير, كلية الآداب, جامعة المنصورة, ٢٠٢٠م, ص ٣٨٥م.

٢٣ الكهار: جالية مسلمة توجد في شمال شرق الهند (البنغال) وبنغلاديش, و هم مجتمع من حاملي المحفة المسماة (palanquin) ومن المزارعين، ومنهم من تحول من الهندوسية إلى الإسلام, تُعرف الكهار أيضًا باسم سردارس (Sardars)، وهم مستوطنون باشتنيون (Pashtuns) من أفغانستان (وهم مجموعة عرقية إيرانية موطنهم الأصلي جنوب ووسط آسيا)، جاءوا إلى البنغال في أوائل العصور الوسطى, وعُرفوا بمهنة حمل البالانكوين (palanquin)، و كلمة كهار مشتقة من الكلمة السنسكريتية (shandha kara، والتي تعني أولئك الذين يحملون الأشياء على أكتافهم, وتخلت تلك الطائفة الآن عن مهنة حمل البالانكوين، وهم الآن بشكل أساسي مجتمع من المزارعين, كما يتم توظيف أعداد كبيرة كعاملين بأجر يومي, يعيش الكهار في قرى متعددة الطبقات، ويحتلون أماكنهم الخاصة، والمعروفة باسم ساردار باراس (sardar paras), يتزوجون من داخل مجتمعهم, و يوجد في كل مستوطنة من مستوطنة الكهار مجلس طبقي غير رسمي ، يُعرف باسم البانشايات (panchayat)، للمزيد انظر,

M.K.A Siddiqui, Marginal Muslim Communities in India, Institute of Objective Studies, New Delhi, India, 2004, P. 331-344.

وللمزيد عن تصاوير الكهار في المجتمع الهندي انظر:
http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00glossarydata/terms/palanquin/palanquin.html.

[٢٤] هو محمد صالح كنبو لاهوري, كان خطاطًا معروفًا وكاتبًا رسميًا لسيرة شاه جهان, ومعلمًا للإمبراطور اورانـگ زيب, يُعتقد أنه الأخ الأصغر للملا عنايت الله كنبو, تم تعيينه في عهد اورانـگ زيب نائبًا للصدارة (نائبًا لرئيس الوزراء), يُعتقد أن وفاته كانت في سنة ١٠٨٥هـ/ ١٦٦٠م, وتم دفنه في لاهور.
M. Hidayat Hosain, Contemporary historians during the reign of the emperor Shah Jahan, Islamic culture, Vol. XV, Juanuary, Number 1, 1941, Hyderabad, Deccan, 1941, P. 64-78.

[٢٥] محمد صالح كنبو, عملِ صالح الموسوم بـ شاه جهان نامه, المجلد٣, ص ٢٦٧.

[٢٦] للمزيد حول سياسة اورانـگ زيب وبيان حقيقة تلك الاجراءات انظر: محمد عبد المجيد العبد, الإسلام والدول الإسلامية في الهند, ط١, مطبعة الرغائب, القاهرة, ١٩٣٩م, ص ١٦٦-١٦٩. أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, ج٢ (الدولة المغولية), ص ٢٤٤-٢٤٨. حسين مؤنث, أطلس تاريخ الإسلام, ط١, الزهراء للإعلام العربي, القاهرة, ١٩٨٧م, ص ٢٥٨. جمال الدين الشيال, تاريخ دولة أباطرة المغول في الهند, ص ١٦٢-١٦٦.

[٢٧] على الطنطاوي, رجال من التاريخ, جزآن, ج٢, ط١, دار البشير للثقافة, جمهورية مصر العربية, ١٩٩٨م, ص ١٥-٢٦. أحمد أبو زيد, أورانك زيب سلطان تشبه بالراشدين (٢), مجلة الرائد, العدد ٢٢, شعبان ١٤٣٧هـ(٢٠١٦م), لكناو, الهند, ٢٠١٦م, ص ١٤-١٦.

[28] William Hoey and others, Memoirs of Delhi and Faizábád, P. 134.

[٢٩] أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, ج٢, ص ٢٤٤.

[٣٠] كان لشاه جهان العديد من السِير والتواريخ, منها ما يُعرف بـ بادشاه نامه في أربعة مجلدات للشيخ عبد الحميد اللاهوري, و باد شاه نامه للشيخ محمد وارث الأكبر آبادي, و باد شاه نامه لمرزا محمد أمين بن أبي الحسن القزويني, وكذلك ما يُعرف بـ شاه جهان نامه لمرزا علاء الدين, وشاه جهان نامه لمرزا محمد طاهر, وشاه جهان نامه لمرزا أبي طالب الهمداني, بالإضافة إلى العمل الصالح للملا محمد صالح كنبو, والذي يُعد من أصدق المؤلفات التاريخية حول شاه جهان. للمزيد حول تالك المؤلفات انظر,
Elliot, H. M. (Henry Miers), Sir, Shah Jahan, Lahore, 1875.
عبد الحي الحسني الندوي, الثقافة الإسلامية في الهند, مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة, القاهرة, ٢٠١٥, ص ٦٥.

[٣١] قرآن كريم, سورة البقرة: أية (٢٠١).

[٣٢] للمزيد عن العمائر في تصاوير المخطوطات المغولية الهندية انظر, أمل عبد السلام السيد, رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة بالعمائر لباقية في الهند ٩٣٢-١٢٦٧/١٥٢٦-١٨٥٧م, دكتوراه, جامعة القاهرة, ٢٠١٤م.

[٣٣] يقع ضريح تاج محل في الجزء الجنوبي الشرقي من مدينة أجرا, على الضفة الغربية من نهر جمنة, شيده شاه جهان, بدأ العمل به في عام ١٠٤٠هـ/١٦٣٠م, وانتهى في عام ١٠٥٨هـ/ ١٦٤٨م, شُيِّدَ بالمرمر الأبيض على مصطبة يغطى سطحها بالمرمر الأبيض، وأقيمت عند كل زاوية من زوايا المصطبة مئذنة متناسقة الأجزاء ارتفاعها ٣٧ م, مكونة من ثلاث طوابق يعلوها جوسق, ويحيط ببدن كل منها ثلاث شرفات، وفي وسط المصطبة يرتفع الضريح في شكل رباعي، وتشغل الجزء الأوسط من البناء القبة الرئيسية, يبلغ قطرها ١٧ م, وارتفاعها ٢٢.٥ م, ولكل من واجهات البناء الأربع مدخل عال مغطى بعقد، وتحت القبة الكبرى التي تعلو وسط البناء ضريح(التركيبة) ممتاز محل، وإلى جانبه ضريح زوجها، وكلاهما مزخرف بالنقوش الكتابية. ويعتبر من أجمل نماذج طرز العمارة في العصر الإسلامي عامة وفي الهند خاصة. للمزيد انظر: أحمد رجب محمد علي, تاريخ وعمارة المزارات والأضرحة الأثرية الاسلامية في الهند, ط١, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ٢٠٠٥, ص ١٨٧-٢٢١.
وللمزيد عن العمارة في عهد شاه جهان انظر,
Percy brown, Indian architecture(The Islamic period), 3th edition,Treasure house of books, Bombay, India, 1942, P. 110-119.
Group of authors, Great monuments of India, Dorling Kindersley Limited, New York, U. S. A., 2009, P.239-254.

[٣٤] للمزيد عن التكوين الدائري في التصوير في العصر الإسلامي انظر: سامح فكري البنا, مجموعة من تصاوير مستقلة من العصر الصفوي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة دراسة أثرية فنية ونشر, مجلة وقائع تاريخية, العدد (٣٢), ج٢, يناير ٢٠٢٠, القاهرة, ص ١٤٤-١٤٥.

[٣٥] للمزيد عن ملامح الوجود الأدمية في التصوير المغولي الهندي انظر, منى سيد على حسن, التصوير الإسلامي في الهند الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية, ط١, دار النشر للجامعات, القاهرة, ٢٠٠٢م, ص ٣٢٢-٣٢٦.

[٣٦] ابن منظور, لسان العرب, مادة حضر, مادة حضر, طبعة دار المعارف, القاهرة, د.ت, ص ٩٠٨.

[٣٧] سليمان بن جاسر بن عبد الكريم, لمحات مهمة في الوصية, ط٢, مدار الوطن للنشر, الرياض, المملكة العربية السعودية, ٢٠١٣م, ص ٧. على الخفيف, أحكام الوصية بحوث مقارنة, ط١, دار الفكر العربي, القاهرة, ٢٠١٠م, ص ٥-١٠.

[٣٨] ندرت التصاوير التي تمثل احتضار طبقة الحكام والأمراء في التصوير المغولي الهندي, ومنها تصاوير تمثل اللحظات الأخيرة من حياة بشما (Bishma), وذلك كما في تصويرتين من مخطوط رز نامه (ترجمة فارسية لمهابهاراتا), يؤرخ بسنة ١٠٠٧هـ/ ١٥٩٨م, الأولى محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت ببرلين

http://collections.vam.ac.uk/item/O434111/bhisma-painting-ali-(Last visit 20/5/2021)
والثانية محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-(Last visit 20/5/2021)
كما سجل الفنان لحظات احتضار عِنايت خان أحد رجال حاشية جهانجير في تصويرة منفردة تؤرخ بسنة ١٠٢٧هـ/١٦١٨م, محفوظة بمكتبة بودلين, جامعة أكسفورد. ثروت عكاشة, موسوعة التصوير الإسلامي, لوحة ٤١٨ ملوّن.

[٣٩] أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, ج٢, ص ٥٠.

[40] Vincent A. smith, Akbar the great mogul 1542-1605, at the clarenadun press, Oxford, England, 1917, P. 223-224.

[٤١] أُصيب أكبر في شهر جمادى الثاني ١٠١٤هـ/ ٣ أكتوبر ١٦٠٥م ب(دوسنتاريا) إسهال حاد, وفشلت جهود الأطباء في علاجه, وفي ٢١ أكتوبر زاره ابنه الأمير سليم وهو على فراش الموت, ثم توفي في منتصف ليل ٢٦ أكتوبر من ذلك العام, ودُفن في صباح اليوم التالي في ضريحه الذي كان قد بدأ بناءه في ناحية سِكندار (Sikandar) بالقرب من أجرا.
R. C. Majumdar, The History and Culture of the Indian People, Volume 11 The Mughal Empire, first published, Bharatiavidya bhavan, Bombay, India, 1917, P. 169.

[٤٢] أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, ج٢, ص ٢٤٤.

[43] Abraham Eraly, Emperors of the Peacock Throne: The Saga of the Great Moghuls, P. 379.
من التصاوير النادرة التي جاء بها شكل الكفن في العصر المغولي الهندي, تصويرة تمثل الخاطبون يخرجون ابنة المخلص من القبر, من مخطوط توتي نامه (حكايات الببغاء), مؤرخ بسنة ٩٦٨هـ/١٥٦٠م. محفوظ بمتحف كليفلاند للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية.
https://www.clevelandart.org/art/1962.279.146.a .(Last visit 20/5/2021)

[٤٤] للمزيد عن النعوش وأغطيتها انظر, منى محمد بدر, مظاهر الحزن والرثاء في الفن الاسلامي, مجلة دراسات في آثار الوطن العربي (٢), كتاب الملتقى الرابع للآثاريين العرب, الندوة العلمية الثالثة, ٢٧-٢٩ أكتوبر, القاهرة, ٢٠٠١م, ص ٨٩١-٩٣٨.

[٤٥] من التصاوير التي تمثل صلاة الجنازة في العصر المغولي الهندي تصويرة اجتماع الناس للصلاة على الجنازة من مخطوط خمسة الأمير على شيرنوائي, مؤرخ بسنة ١٠١٤هـ/ ١٦٠٥م, ومحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور (Windsor Castle), بالمملكة المتحدة انظر:
Asok Kumar Das, Mughal Masters, Further Studies, 1st edition, Mumbai: Marg Publications , 1998. P. 136, PL. 2.

[٤٦] جمال الدين الشيال, تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند, ص ٨٠.

[47] Francis Gladwin, The history of Jahangir, edited with notes by Rao Bahadur, India, 1930, P. 19.

[48] The Jahangirnama (memoris of Jahangir, Empiror of India), translated edited by Wbeeler M. Tbackston, Oxford university press, 1999, PP. 18, 456.

[٤٩] أحمد محمود الساداتي, تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم, ج٢, ص ٢٤٤.

[50] The Jahangirnama (memoris of Jahangir, Empiror of India), p. 14.

[٥١] سليمان التاجر, عجائب الدنيا وقياس البُلدان (ألّفه سنة ٢٣٧هـ/٨٥١م), دراسة وتحقيق سيف شاهين المريخي, ط١, مركز زايد للدراسات والتاريخ, العين, الإمارات العربية المتحدة, ٢٠٠٥م, ص ٥٨. أبو الحسن علي الحسني الندوي, رجال الفكر والدعوة في الإسلام, (٤ أجزاء) ج٣, ط٣, دار بن كثير, بيروت, لبنان, ٢٠٠٧م, ص ١٢٨.

[52] William Hoey and others, Memoirs of Delhi and Faizábád, Vol. 1, P. 133.

[٥٣] ظهير الدين محمد بابر, تاريخ بابر (بابر نامه) وقائع فرغانة - كابل – الهند, ترجمة وتقديم وتعليق, ماجدة مخلوف, ط١, دار الافاق العربية, القاهرة, ٢٠١٤م, ص ٣٣٩.

[٥٤] ظهرت ملامح الحزن في العديد من تصاوير العصر المغولي الهندي منها على سبيل المثال لا الحصر: تصويرة تمثل الحداد لوفاة تيمور لنك ترجع للقرن ١٠هـ/ ١٦م, محفوظة بمتحف برلين. انظر, منى محمد بدر, مظاهر الحزن والرثاء في الفن الإسلامي, ص ٩٢٧, لوحة ٤.
وتصويرة تمثل إعدام الحسين بن منصور الحلاج, من مخطوط مجموعة قصائد (ديوان) خسرو دهلوي. مؤرخ بسنة ١٠١١ هـ/ ١٦٠٢ م, محفوظ بمتحف والترز بالتيمور تحت رقم (W.650) انظر, نسخة رقمية من المخطوط الأصلي على الموقع الرسمي للمتحف (آخر زيارة للموقع ٢٠٢١/٤/٢٠)
https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.650#page/337/mode/1up
وتصويرة تمثل الحداد على وفاة مانـﮔو خان, من نسخة مخطوط جامع التواريخ, ترجع للقرن ١٠هـ/ ١٦م, والتصويرة محفوظة بمكتبة رامبور رازا, الهند. انظر,
Dipanwita Donde, The Grieving Figure in Scenes of Loss and Mourning in Mughal Manuscript Painting. https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/5230, (Last visit 20/12/2020)

[٥٥] الفيل في الهند من الحيوانات المفضلة, وقد احتل مكانة كبيرة في صفحات تاريخ الهند وكان رمزًا للأبهة والثراء, وجرت العادة في الهند على اصطياد الفيل من البراري واستئناسه وترويضه وتدريبه للمشاركة في الحياة اليومية, وللفيل سائق مخصص يُسمي الفيال يجلس عند رقبة الفيل ، حيث يقوم الفيال بإرسال إشارات من خلال أصابع قدميه خلف أذني الفيل ، كما يحمل المدرب أو

الفيال عصا للتحكم في الفيل تسمي المهماز. إسراء صلاح الدين محمود, مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية ٩٣٢-١٢٧٤هـ/١٥٢٦-١٨٥٨م دراسة أثرية فنية, ماجستير, كلية الاثار, جامعة جنوب الوادي, ٢٠١٣م, ص ٢٦٤.

[٥٦] للمزيد حول الفيل ومكانته و استخداماته في الهند انظر: ياسر عبد الجواد حامد المشهداني, الفيل واستخداماته في الحياة الهندية في العصور الوسطى, مجلة التربية والعلم, المجلد (١٤), العدد (١), لسنة ٢٠٠٧م, جامعة الموصل, العراق, ٢٠٠٧م, ص ٧٥-٩٧.

[٥٧] مشاركة الفيلة في مواكب الجنائز وردت قبل ذلك في تصويرة من عصر إيلخانات المغول في إيران في تصويرة تمثل جنازة البطل الإيراني رستم وأخيه زواره من مخطوط شاهنامة ديموت, مؤرخة بسنة ٧٣٥هـ/ ١٣٣٥-١٣٣٦م, محفوظة في متحف الفنون الجميلة بولاية بوستن الأمريكية, وفيها ظهر الفيل يحمل الجواد رخش الخاص بالبطل رستم.

L. Komaroff, S. carboni, The legacy of Gengis Khan, the Metropolitan Museum of art, New York, 2002, Fig. 124.

[58] https://imagesonline.bl.uk/asset/149579(Last visit 20/5/2021).

[٥٩] وذلك كما حدث عند زيارة أكبر لضريح خواجه معين الدين شيشتي تبركًا بميلاد ابنه جهانكير.

The Jahangirnama, memoris of Jahangir, p. 5.

ويظهر ذلك جليًا في تصويرة تمثل زيارة أكبر لضريح الشيخ معين الدين شيشتي, من نسخة من مخطوط أكبر نامه, تؤرخ بسنة ٩٩٩هـ/١٥٩٠م, محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن.

Susan Strong, painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660, First edition, Victoria & Albert Museum, 2002, pl. 1.

[٦٠] ظهرت المظلة محمولة على أربعة قوائم مثبتة في الأرض ويجلس أسفلها الإمبراطور أكبر في تصويرة تمثل الإمبراطور أكبر في عبادة خانة مع رجال الدين من مختلف الأديان من مخطوط أكبر نامه, مؤرخ بسنة ١٠٠٦هـ/١٥٩٧م. ومحفوظ بمكتبة شستر بيتي – دبلن.

John Guy& Jorrit Britschgi, Wonder of Age Master painters India 1100-1900, The Metropolitan Museum of art, New Yourk, U.S.A., 2011, Fig. 15, P. 50.

كما ظهرت بنفس التصميم في تصويرة منفردة تمثل جهانكير واعتماد الدولة, مؤرخة بسنة ١٠٢٤هـ/ ١٦١٥م, عُرضت بمتحف المتروبوليتان بنيويورك من ٢١ أكتوبر ١٩٨٦وحتى ١٤ فبراير ١٩٨٧.

Sturat Cary welch and others, The emperor's album images of Mughal India, the metropolitan museum of art, Now York, 1987, PL. 16, P. 110.

[٦١] للمزيد عن المظلة الجتر في العصر المغولي الهندي انظر: صالح فتحي صالح, رسوم الجتر في ضوء نماذج من تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية وما يعاصرها من مدارس هندية محلية (دراسة آثارية فنية مقارنة), مجلة دراسات في آثار الوطن العربي, المجلد ٢١, العدد ٢١, القاهرة, ٢٠١٨م, ص ٦٤٨-٦٨٤.

[٦٢] ومنها على سبيل المثال جياد السلطان سليمان القانوني, من تصويرة تمثل جنازة السلطان سليمان القانوني, من مخطوط سليمان نامه للقمان, مؤرخ بسنة ٩٨٧ هـ/ ١٥٧٩م. ومحفوظ بمكتبة شستر بيتي في دبلن.

Serpil bagci, and others , Ottoman painting , Istanbul , Turkey, 2010, p.123

[٦٣] كان الجواد الأبيض مع سواد شعر الناصية والعنق والذنب, هو المفضل لدى أباطرة المغول حيث كان مناسبًا للألعاب الرياضية والاحتفالات والقتال, وظل ذلك الحصان متفوقًا ومرغوبًا في شمال الهند حتى أواخر القرن ١٢هـ/١٨م. للمزيد انظر, أحمد الشوكي, تصاوير الخيول المنفردة في ضوء تصاوير المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجستان, مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش, جامعة عين شمس, المجلد ٣٧، العدد ٢، ٢٠٢٠, ص ١-٧٨.

[٦٤] امتطاء شاه جهان في تصويرة تمثل شاه جهان يصطاد أسد, من مخطوط عمل صالح, مكتبة الكونجرس.

https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?sp=76(Last visit 20/5/2021)

[٦٥] وكان الجواد الأبلق مفضلًا لدى أباطرة المغول وخاصة أثناء تصويره في الحدائق لأنه كان في فترة القرن ١١هـ/١٧م غير مفضل في الحروب لأنه يلفت الانتباه, ثم تغير الأمر في القرن ١٢هـ/١٨م نظرًا لقلة الخيول البرية الواردة من وسط اسيا بسبب الحروب بين المغول و المراتها الهندوس. للمزيد عن الجياد في التصوير المغولي الهندي انظر, أحمد الشوكي, تصاوير الخيول المنفردة في ضوء تصاوير المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجستان, ص ١-٧٨.

وهناك نماذج عديدة من تصاوير شخصية لشاه جيهان وهو يمتطي صهوة هذا الجواد, منها تصويرة شخصية لشاه جهان يمتطي صهوة جواده الأبلق, من ألبوم (مضم) شاه جيهان, مؤرخ بحوالي ١٠٤١هـ/١٦٣م, محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك, تحت رقم ٢١.١٠.١٢١.٥٥ .

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451267 (Last visit 20/5/2021)

وكذلك تصويرتين من نسخة مخطوط عمل صالح, محفوظة بمكتبة الكونجرس بالولايات المتحدة الأمريكية تمثل الأولى شاه جهان على جواده الأبلق وسط جنوده.

https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?sp=873&r=-1.203,-0.002,3.405,1.726,0

والثانية تمثل شاه جهان في حديقة قلعة شاه جهان آباد.

https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen1791/?sp=812 (Last visit 20/5/2021)

[٦٦] وبالرجوع إلي أصل فكرة وضع غطاء الرأس على مقدمة النعش, يتضح أن الحضارات القديمة لم تعرف وضع غطاء الرأس على نعش أو تابوت بالشكل المقصود حيث كانت توضع متعلقات الشخص الميت ومنها غطاء رأسه على جواده ثم يتم ربطه في العربة التي تحمل الجثمان, كما تشابهت فكرة وضع غطاء الرأس على مقدمة النعش مع فكرة نحت شواهد القبور التي تُشكل قممها على هيئة أغطية رؤوس لتدل على رتبة أصحابها ومكانتهم الاجتماعية في ذلك الوقت, كما وُضعت العمامة على التركيبة (التابوت) التي تعلو قبور السلاطين والأولياء وكبار رجال الدين والعلماء. للمزيد انظر, محمد علي محمد, رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية, ماجستير, كلية الآداب, جامعة المنيا, ٢٠١٧م, ص ص ٢١٩-٢٢٠.

[67] Richard Ettinghausen, Islamic Art , The Metropolitan Museum of art Bulletin, New series, Vol .33, N.1, Islamic Art, 1975, PP.2-52, P. 24.

[68]https://www.akgimages.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ5AK6LZYE&SMLS=1&RW=853(Last visit 20/5/2021)

[69] Sheila R. Canby, Princes, Poets and Paladins, Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan, 1st edition, British Museum Press, 1998, pl. 90.

[٧٠] رقم الحفظ: ١٩٣٧,٠٧١٠,٠.٣٣٠, وهي من عمل الفنان سليم قُلي. موقع متحف المتحف البريطاني بلندن على شبكة الإنترنت. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1937-0710-0-330
(Last visit 20/5/2021)

[٧١] محمد علي محمد, رسوم المناظر الجنائزية, ص ١٧٩, لوحات أرقام (١٠, ١١, ١٢, ١٤).

[٧٢] ظهير الدين محمد بابر, تاريخ بابر (بابر نامه) وقائع فرغانة - كابل – الهند, ص ٣٣٩.

[73] The Jahangirnama (memoris of Jahangir, Empiror of India), p. 14.

[٧٤] محمد عبد المجيد العبد, الإسلام والدول الإسلامية في الهند, ص ٩٩.

[٧٥] أول من لبس البياض في الاسلام حدادًا على الميت ملوك الغرب(الأندلس) من بني أمية مخالفة لبني العباس في لباسهم السواد, فعند وفاة الأمير عبد الله بن محمد بن عبد الرحمن أمير الأندلس في عام ٣٠٠هـ/٩١٢م ارتدى أعمامه وأعمام أبيه وجده الأردية والظهائر البيض عنوانًا على الحزن, كما ذكر بعض المؤرخين أن اللون الأبيض كان هو لون الحداد في الحجاز والشام في العهود الأولى للإسلام, كما كان في الصين يعصب أهل الميت رؤوسهم بطاقيات أو قطع من القماش الأبيض. للمزيد عن ملابس الحداد انظر, محمد علي محمد, رسوم الموضوعات الجنائزية, ص ٢٣٧-٢٣٩.

[٧٦] للمزيد عن عادة الساتي (حرق المرأة نفسها بعد وفاة زوجها) نوال جابر محمد, تصاوير الحياة الاجتماعية في مدرسة شركة الهند الشرقية عادة الساتي نموذجًا, مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش, جامعة عين شمس, المجلد ٣٦, العدد ١, ٢٠١٩, ص ٢٠٧-٢٥٠.

[٧٧] عبد الله مبشر الطرازي, موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية لبلاد السند والبنجاب (باكستان الحالية) في عهد العرب, ج٢, ط١, عالم المعرفة, جدة, المملكة العربية السعودية, ١٩٨٣م, ص ١٣٨.

[٧٨] للمزيد عن رمزية اللون الأبيض, انظر, كلود عبيد, الألوان دورها – تصنيفها- مصادرها- رمزيتها - ودلالتها, ط١, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ٢٠١٣م, ص ٥٣-٦٢.

[79] William Hoey and others, Memoirs of Delhi and Faizábád, P. 134.

[٨٠] ظهير الدين محمد بابر, تاريخ بابر: بابر نامه وقائع فرغانة - كابل – الهند, ص ٣٣٩.

[81] Ellison Banks Findly, Nur Jahan empress of Mughal India, Oxford university press, 1993, P. 285-287.

[٨٢] بن بطوطة, رحلة بن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار, جزآن, ج٢, تقديم محمد عبد المنعم العريان, ط١, دار إحياء العلوم, بيروت, لبنان, ١٩٨٧م, ص ٥١٦-٥١٧.

دراسة ونشر لسجادة صف صناعة سمرقند
في النصف الأول من القرن التاسع عشر

أ./ حنان جابر محمود إبراهيم([١])

الملخص :

تتناول هذه الدراسة بالتفصيل والنشر دراسة و وصف وتحليل لسجادة صف لم يُسبق نشرها محفوظة ضمن مقتنيات قسم السجاد الأثري بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة برقم حفظ (١٥٧٥٥).

وتعد هذه السجادة من النماذج المميزة لصناعة السجاجيد السمرقندية حيث تتضمن عدد كبير من المحاريب يصل إلي عشرة محاريب مختلفين في مضامين الزخارف والألوان،ومن ثم تتضمن هذه الدراسة تعريف مفهوم سجاجيد الصف و وصف للسجادة يتبعها رؤية تحليلة شاملة للمواد الخام والعقد المستخدمة في صناعة السجاد بشكل عام وسجاد الصف بشكل خاص في سمرقند وأيضا تحليل للزخارف الواردة وللسمات الفنية العامة للسجادة بموضوع البحث .

مقدمـة :

تقع مدينة سمرقند[٢] في إقليم الصغد علي مسافة قصيرة من الضفة الجنوبية لنهر الصغد فهي مدينة ضمن مدن جمهورية أوزبكستان[٣]،أما عن نشأه هذه المدينة فقد اختلفت المصادر حول مؤسسها الحقيقي حيث يذكر القزويني أن هذه المدينة من بناء كيكاوس بن كيقباد ملك الفرس بينما يذكر بن ياقوت أن هذه المدينة من بناء الأسكندر المقدويني ملك اليونان والذي بني عليها سورا ضخماً[٤].تعد سمرقند من أقدم المدن التي يقدر عمرها بـ آلفين وخمسمائة سنة وكانت مركزاً للعديد من الحضارات كـ بابل وأثينا ولها أسوار محصنة ومعابد أثرية ظلت هكذا إلي أن وصلت الفتوحات الإسلامية إلي أواسط اسيا فـ أصبحت هذه المدينة مركزاً للحضارة الإسلامية مزدهرة[٥] إلي أن بدات قوات جنكيز خان إليها فمرت بحالة من الأنهيار والتدهور والخراب وفي نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر بدأت سمرقند في مرحلة جديدة من الرخاء والأزدهار والتألق حينما اتخذها تيمورلنك عاصمة لدولته المترامية الأطراف[٦] والتي بدأ منها يشن حروباً علي إيران وبلاد القوقاز ظلت عامرة قائمة بالمساجد والمدارس الإسلامية إلي أن دخلت في فترة حكم السلالة الشيبانين في القرن الثامن عشر حينما بدأ التدهور نتيجة الصراع الداخلي علي الحكم وغزو نادر شاه وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأت في الأزدهار ثانية واحتفظت بـ أسوارها وحلت المباني الجديدة ذات النمط الأوربي نتيجة لمجئ الروس إلي اسيا الصغري فـ أصبحت سمرقند قاعدة إدارية للحكومة.[٧]

وختاما لما سبق فقد كان لسمرقند فضلا علي الحضارة العربية الإسلامية من عمارة وفنون وذلك نتيجة لما مرت به هذه المدينة من حضارات عديدة لذك كانت سمرقند حلقة وصل بين كلا من الأمبرطورية في الصين وبين الأمبرطورية البيزنطية ولها مكانة بارزة في التجارة خاصة أنه تكثر بها المنسوجات الصوفية والعطور وأيضا نتيجة لمرور طريق تجارة الحرير بها وفي هذا الصدد يذكر المستشرق جب "كان أقوي مايصل بين الولايات من رباط أنما هو تجارة الحرير مع الصين وأهم مراكزها سمرقند،بيكند،كش،وكانت سمرقند أوفرها حظاً في النجاح في عالم التجارة فمنها كانت ترسل البعوث التجارية الكثيرة إلي بلاط الصين"[٨].

- سجاجيد الصف عنواناً للتنوع والأبتكار في حضارة سمرقند الإسلامية :

- يعتبر فن صناعة السجاد هو أحد فروع الفنون التطبيقية التي تعتبر شاهدا حي وخالد يظهر مدي عظمة الفنان ويكشف عن روعة ابداعه فضلا عن أن تلك الصناعة بـ أنواعها وزخارفها واستخدماتها تعكس الجوانب الحضارية والفنية للعصر الذي صُنعت فيه. فقد اختلف مؤرخو الفنون حول تاريخ نشأة السجاد وتعددت الآراء وعلي الرغم من أنه واجهتهم مشكلة تحديد الزمان والمكان الذي بدأت فيهما صناعة السجاد الوبري المعقود إلا أنه يمكن القول بـ أن المؤرخين جميعا يتفقون أن هذه الصناعة نشأت في آسيا ومن المحتمل أن تكون قبائل أواسط آسيا أول من صنعها في عصور ما قبل التاريخ[٩]، فقد تنوعت أغراض السجاجيد واستخدماتها من خلال وضعه كـ غطاء علي كرسي السلطنة أو للتعليق علي الجدران بهدف الزينة أو للصلاة والتي كانت تطغي عليها الصبغة الدينية بجواروظيفته الأساسية وهي الأفتراش علي الأرض.

عادة مايحتفظ المسلمون بسجاجيد الصلاة في بيوتهم ومن ثم يحملونها معهم أثناء سفرهم ويفرشونها إذا حان وقت الصلاة مولين وجهتهم نحو القبلة،ومما لا شك في أن سجاجيد الصلاة عرفت منذ أن ظهر الإسلام وفرضت الصلاة كـ أحد أركان الإسلام الخمسة[١٠]،حيث أن حياة المسلم الدينية والأجتماعية وضرورة النظافة والطهارة واستعمال الأرض بكثرة في النوم والقايم والصلاة وهو جعل سجاجيد الصلاة تحظي بعناية فائقة الأمر الذي أدي إلي اهتمام الصانع والفنان المسلم يتفنن في زخرفتها وتجميلها الأمر الذي جعلها تحتل مركزاً مرموقا بين التحف الفنية الإسلامية. ومن ثم كان أول استخدام للسجاد في المساجد الإسلامية علي أيدي الأتراك السلاجقة منذ مطلع القرن (٧هـ/١٣م)، ونستنتج من ذلك أن سجاجيد الصلاة ما هي إلا ابتكار من الفنان المسلم مع أضافته لبعض من اللمسات الفنية والمسحات الجمالية في زخارفها وأشكالها وأنواعها المتعددة والتي تعتمد بشكل رئيس علي عنصر المحراب وربما أن يكون المحراب ما هو إلا تقليد للمحراب الموجود في المسجد ويمكن التميز بين نوعين من سجاجيد الصلاة الأول وهو ذو محراب فردي وهي يمكن لشخص واحد فقط بسطه في أي مكان لأداء فريضة الصلاة أما النوع الثاني فهو أكبر حجما والذي يحتوي علي صف أو أكثر من المحاريب العرضية المتجاورة وذلك ليتمكن أكبر عدد من المصلين من استخدامه لأداء فريضة الصلاة في المساجد وعرف هذا النوع بـ سجاجيد الصف[١١]،ويذكر أوقطاي أصلان أن أقدم هذا النوع من سجاجيد الصلاة يعود إلي القرن الخامس عشر حيث يحتفظ متحف الفن التركي باستانبول بثلاثة قطع تمثل كل واحدة منهم نمط مختلف،وترجع صناعتها إلي مدينة عُشاق بتركيا للمزيد عن هذه السجاجيد انظر[١٢]

- اولاً : الدراسة الوصفية للسجادة لوحة (١،٢،٣،٤،٥)

الشكل العام :سجادة ذات شكل مستطيل

عدد المحاريب : عشر محاريب

المادة الخام : الصوف والقطن

مكان الصناعة: غرب التركستان (سمرقند)

حالة السجادة :بحالة متوسطة من الحفظ بها تنسيل من الأطراف

التأريخ : النصف الأول من القرن (١٣هـ/١٩م)

المقاس: (١٤٠.٤×١ م)

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجـل : ١٥٧٥٥

النشـر : لم يسبق لها النشر

الوصف :

تمثل هذه القطعة سجادة صف ذات محاريب غير متماثلة ،مكونة من عشر محاريب يحيط بساحة السجادة إطار أوسط تتألف زخارفه من جامات مربعة تضم زخرفة وردة ثمانية منفذة بـ اسلوب هندسي شكل رقم (١)نفذت بـ ألوان متعددة مابين الأحمر،الأصفر،الأزرق،البرتقالي. ويحيط بالإطار الرئيس للسجادة ثلاثة أشرطة ضيقة ورفيعة تخلو من الزخارف باللون الأصفر والبني والوردي.يشغل ساحة السجادة عشر محاريب ذات عقود منكسرة مفصصة يُزخرف كوشتي عقد المحراب الأول أربعة صفوف من المعينات المتراصة بشكل هرميبداخله خطين متقاطعين ويشغل ساحة المحراب زهرية من أسفل لها قاعدة مثلثة تتسع لتأخذ الشكل الأسطواني،ثم تستدق الفوهه لأعلي فتنتهي بهيئة مثلثة نفذت باللون البرتقالي يخرج منها في المنتصف فرع نباتي ينبثق منه علي الجانبين أزهار الرمان باللون الأزرق والبرتقالي بالتبادل وفي منتصفهما زهرة اللوتس والتي تحمل أوراق رمحية مسننة باللون الأحمر الغامق وينتهي الفرع النباتي لأعلي بثمرة الخرشوف،نفذت الزخارف علي أرضية باللون الأزرق،ويُزخرف كوشتي عقد المحراب الثاني شبكة من المعينات المتقاطعة والمتداخلة ومصمتة من الداخل باللون الأصفرويشغل ساحة المحراب زهرية بنفس الشكل السابق وصفه لكنها منفذة باللون الأزرق ويخرج منها فرع نباتي مكون شكل شجرة الحياة كما ذكرت في المحراب الأول إلا أنه استخدم اللون الأصفر في تنفيذ ألأوارق الرمحية.واللون الأزرق في زهرة اللوتس نفذت الزخارف علي أرضية المحراب باللون الوردي،ويُزخرف كوشتي عقد المحراب الثالث وحدة هندسية متكررة من الدوائر المنفصلة باللون الوردي ويشغل ساحة المحراب شكل شجرة الحياة السابق وصفها.بينما نفذت الزخارف علي أرضية باللون الأصفر،يُزخرف كوشتي عقد المحراب الرابع شبكة من المعينات الصغيرة المتقاطعة باللون الأزرق بينما يشغل ساحة المحراب زهرية باللون الأزرق يخرج منها فرع نباتي ينبثق منه أزهار الرمان باللون الوردي والأزرق بالتبادل ويتوسطهما زهرة اللوتس باللون الأزرق والبني واليت تحمل علي جانبيها أوارق رمحية مسننة باللون الأصفر وينتهي الفرع النباتي علي الجانبين بـ أزهار اللالة وفي المنتصف زهرة الخرشوف باللون الوردي نفذت الزخارف علي أرضية باللون الوردي،ويُزخرف كوشتي عقد المحراب الخامس زخارف هندسية تُشبه خلايا النحل باللون الأصفر بينما يشغل ساحة المحراب زهرية باللون الأصفر يخرج منها شكل شجرة الحياة السابق وصفها نفذت الزخارف علي أرضية باللون الأزرق.يُزخرف كوشتي عقد المحراب السادس وحدات هندسية من أشكال دقيقه غير منتظمة الأضلاع باللون الوردي علي أرضية باللون الأزرق،بينما يشغل ساحة المحراب زهرية باللون الوردي يخرج منها فرع نباتي يحمل علي الجانبين أزهار الرمان باللون الأحمر يتوسط الفرع النباتي زهرة اللوتس والي تحمل علي جانبيها أوارق الساز باللون الأزرق وينتهي الفرع النباتي بزهرة الخرشوف باللون الأصفر نفذت الزخارف علي أرضية باللون الأبيض العاجي،ويُزخرف كوشتا عقد المحراب السابع معينات متراصة مرتبة بشكل هرمي باللون الوردي والأزرق بالتبادل،ويشغل ساحة المحراب زهرية باللون الأحمر يخرج منها فرع نباتي مكون شجرة الحياة كما هيا في المحراب السابق ونفذت الزخارف علي أرضية باللون البني،ويُزخرف كوشتي عقد المحراب الثامن أشكال دوائر متصلة باللون الأصفر تشبه خلايا النحل بينما يشغل ساحة المحراب شكل شجرة الحياة كما وُصفت من قبل نفذت الزخارف علي أرضية باللون الأزرق،يُزخرف كوشتي عقد المحراب التاسع

دوائر صغيرة منفصلة علي أرضية باللون الوردي بينما يشغل ساحة المحراب زهرية مكونة شكل شجرة الحياة نفذت الزخارف علي أرضية باللون الأصفر،يُزخرف كوشتى عقد المحراب العاشر شبكة من المعينات المتقاطعة باللون الأزرق وبداخلها أشكال دقيقه باللون البني ويشغل ساحة المحراب زهرية يخرج منها فرع نباتي مكون شكل شجرة الحياة نفذت الزخارف علي أرضية باللون الوردي،يؤطر طرفي السجادة شراريب باللون الأبيض العاجي.

ثانيا : الدراسة التحليلة للسجادة :

١- دراسة تحليلة لأهم المواد الخام والعقد المستخدمة

تعتبر صناعة السجاد من الصناعات التي لازمت الحضارة الإسلامية منذ بدايتها واستمرت في جميع العصور تنمو تدريجيا وتتطور وفقا لأساليب فنية متنوعة ومواد خام متعددة،ومما لاشك فيه أن نجاح أي صناعة يتوقف علي طبيعة المادة الخام المستخدمة وجودتها وتوافرها فقد ساهمت الظروف الطبيعية من تضاريس ونمو الثروة الحيوانية ووجود غطاء نباتي متعدد وتنوع البيئات الجغرافية وهو ما انعكس علي الصناعات النسيجية بـ أكملها فمن الطبيعي أن تقوم هذه الصناعة علي مواد أولية بعضها حيوانية وأخري نباتية أو معدنية وعليه فقد تنوعت المواد الخام المستخدمة في عمل السجاد.

وقد أشار القرآن الكريم إلي المواد المستخدمة في صناعة السجاد والنسيج وهي المواد المتوفرة في البيئة قال تعالي :"وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ ۙ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَىٰ حِينٍ"[١٣]

- وقد صُنعت السجادة بالكامل من الصوف وهو مما أكسبها قيمتها و رونقها.

ولعل من أهم تلك المواد (الصوف،القطن،الكتان)

١- الصوف

يعد الصوف من أكثر المواد استعمالاً في صناعة السجاد ولقد اعتمدت عليه هذه الصناعة إعتماداً يكاد يكون كليا سواء في السداه ،اللحمه أوالوبرة(١٤).حيث أنه يدخل بنسبة ٥٠%من السدي واللحمة وبنسبة ٩٠% من الوبرة السطحية[١٥] من الصوف الصافي والبقية أما من الحرير أو القطن،ومن المعروف أن الصوف يمر بعدة مراحل لكي يصبح صالحا للأستخدام وتهيئته وإعداده للصناعة[١٦].

٢- القطن :

يعد نبات القطن من أهم المحاصيل الزراعية الاقتصادية في العالم،ويلي الصوف من حيث الأهمية في صناعة السجاد فقد كان يستخدم في عمل السدى واللحمة[١٧] وفي بعض الأحيان في الوبره ناصعة البياض وذلك لما يمتلكه من مرونة وليونة عن الصوف.يتميز القطن عن باقي الألياف ألآخري بسهولة تصنيعه وتجهيزه بالإضافة إلي متانته ولمعانه وانه أكثر الألياف النباتية بياضا ويمكن صبغة بـ ألوان متعددة ويعيش لفترة طويلة[١٨].

- استخدم الصوف في هذه السجادة بنسبه ٩٠% من خلال السدي واللحمة والوبرة،والقطن في بعض التراكيب النسجية للتقوية لإعطاء ملمس النعومة بينما استخدم الكتان في عمل البرسل بالحواف للحفاظ عليها.

- وقد عرف المسلمون أنواعاً مختلفة من العقدة[١٩] أهمها العقدة التركية التي تُعرف باسم عقدة جورديز.شكل رقم (٢)،والتي تستخدم في العديد من أنواع السجاد ولا تقتصر فقد علي السجاجيد

التركية بل أنها استخدمت بواسطة صناع السجاد في القوقاز والأناضول والعديد من مناطق إيران خاصة شمال غرب إيران،حيث تم استخدام العقدة التركية في عمل السجادة موضوع البحث.

- دراسة تحليلية للزخارف النباتية الواردة علي السجادة موضوع الدراسة :

تنوعت الزخارف النباتية علي السجادة وهي كـ التالي :

١- شجرة الحياة :

تعد شجرة الحياة أحد العناصر الزخرفية الهامة منذ أقدم الحضارات كانت هذه الزخرفة تتألف من نخلة ذات شكل مبسط، ينبثق منها زخرفة من أفرع نباتية وأزهار أحيانا محورة من الجانبين[٢٠]، وكان يطلق المسلمون اسم شجرة الحياة علي شجرة وسط الجنة تُعرف بـ اسم "السدرة" فهي ترمز إلي الخلود[٢١]،ظهرت زخرفة شجرة الحياة كـ عنصر رئيس في زخارف أرضية محاريب السجادة موضوع البحث فكانت بصورة متكررة تتوسط منتصف محراب السجادة وكان ينبثق منها فرع نباتي يحمل بعض الزهور مثل الأوراق الرمحية المسننة والخرشوف والرمان ويتوسطهما زهرة اللوتس. شكل رقم(٣).

٢- زهرة اللوتس :

اشتقت اللوتس اسمها من لفظة "لوتاز "وهو الاسم الذي أطلقه اليونانيون على هذه النبتة، بينما أطلق عليها الإغريق والرومان اسم "زنبق الماء"، واللوتس نبات مائي مزهر ويتميز أنه من النباتات المعمرة التي لعبت دورا بارزا في زخارف العصور القديمة ويرجع وموطنها الأصلي إلي جنوب شرق أسيا[٢٢]، وقد ظهرت زهرة اللوتس في السجادة موضوع البحث في منتصف شجرة الحياة علي هيئة زهرة كأسيه وهو ما ويظهر في شكل (٤).

٣- زهرة الخرشوف :

تعد هذه الزهرة هي أحد عناصر الزخارف البيزنطية التي انتقلت إلي الفن العثماني وهي علي هيئة زهرة مفصصة[٢٣]،وقد شكلت هذه الزهرة القمة التي ينتهي بها الفرع النباتي علي السجادة وهو مايظهر في شكل (٤).

٤- زهرة الرمان :

ترمز هذه الزهرة إلي الخصوبة واستخدمت بكثرة في فنون آسيا الوسطي وكانت هي من أهم الزخارف التي انتقلت إلي الفنون الإسلامية بكثرة حيث ورد ذكرها في القرآن الكريم علي كونها أنها من ثمار الجنة[٢٤] في قوله تعالي" فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ"[٢٥].ظهرت بشكل واضح ومتكرر في ساحة محاريب السجادة موضوع الدراسة كـ أحد الزهور التي تنبثق من فرع نباتي.شكل (٥).

٥- أوراق رمحية مسننة :

ترجع أصول أوراق الرمحية(الساز) إلي إيران،حيث اشتقها الإيرانيون من عرائس النيل المقدسية[٢٦] ويطلق عليها الأتراك الورقة الريشية،تتميز بكونها مسننة من الجانبين بـ اختلاف عدد التسنين والبعض منها يكون مسنن من جانب واحد ظهرت تنبثق علي الجانبين من الفرع النباتي.شكل (٥).

<u>السمات العامة للسجادة موضوع البحث :</u>

- يغلب عليها شكل المحاريب ذات العقد المفصص
- تميز هذا النوع من السجاد بشكل شجرة الحياة
- كانت الزخارف النباتية متنوعة فيما بين أزهار اللوتس والرمان والخرشوف.

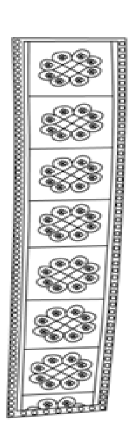
- الاعتماد علي التكامل اللوني بين اللون الأحمر الساخن واللون الأزرق الدافئ وهو ما يخلق مساحة متساوية بين الألوان الأخرى كـ اللون الأصفر،البني،الأبيض العاجي.
- توفيق الفنان في استخدام واختيار الألوان والتي ساهمت في الربط بين عناصر الزخرفية وكأنها وحدة واحدة.

نتائـج البحث :

- قامت الدراسة بنشر قطعة سجاد جديدة لم يُسبق لها النشر.
- أكدت الدراسة على وجود أنواع عديدة من السجاجيد عرفها العالم الإسلامي منذ القرن (١٠-١٣هـ)/(١٦-١٩م) ، والتي قسمت حسب أغراضها الوظيفية.
- أشارت الدراسة على وصول عدد المحاريب إلي عشرة محاريب في السجادة الواحدة.
- أوضحت الدراسة نوع العقدة المستخدمة في عمل السجادة موضوع الدراسة وهي العقدة التركية.
- كما أكدت الدراسة على أن صناعة السجاد في سمرقند كانت عالية من حيث الجودة في المواد الخام والتقنية في تنفيذ العقد.
- كما أشارت الدراسة إلى أن السجاد السمرقندي كان يميل إلي استخدام التصميم النباتي والألوان الغنية في تنفيذ زخارفه .
- توصي الدراسة بضرورة عمل المزيد من الدراسات البحثية عن سجاجيد مدينة سمرقند التي لازالت في حاجة إلي مزيد من البحث والدراسة ، حيث لم تنفرد دراسة بحثية متخصصة لدراسة سجاد سمرقند حتي الوقت الحاضر.

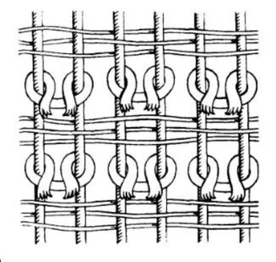
قائمة الأشكال واللوحات :

أولا الأشكـال :



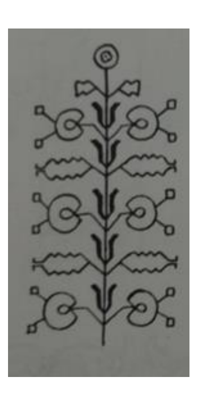
شكـل (١) نموذج يوضح زخرفة وريدة نباتية هندسية مثمنة

(عمل الباحـثة)

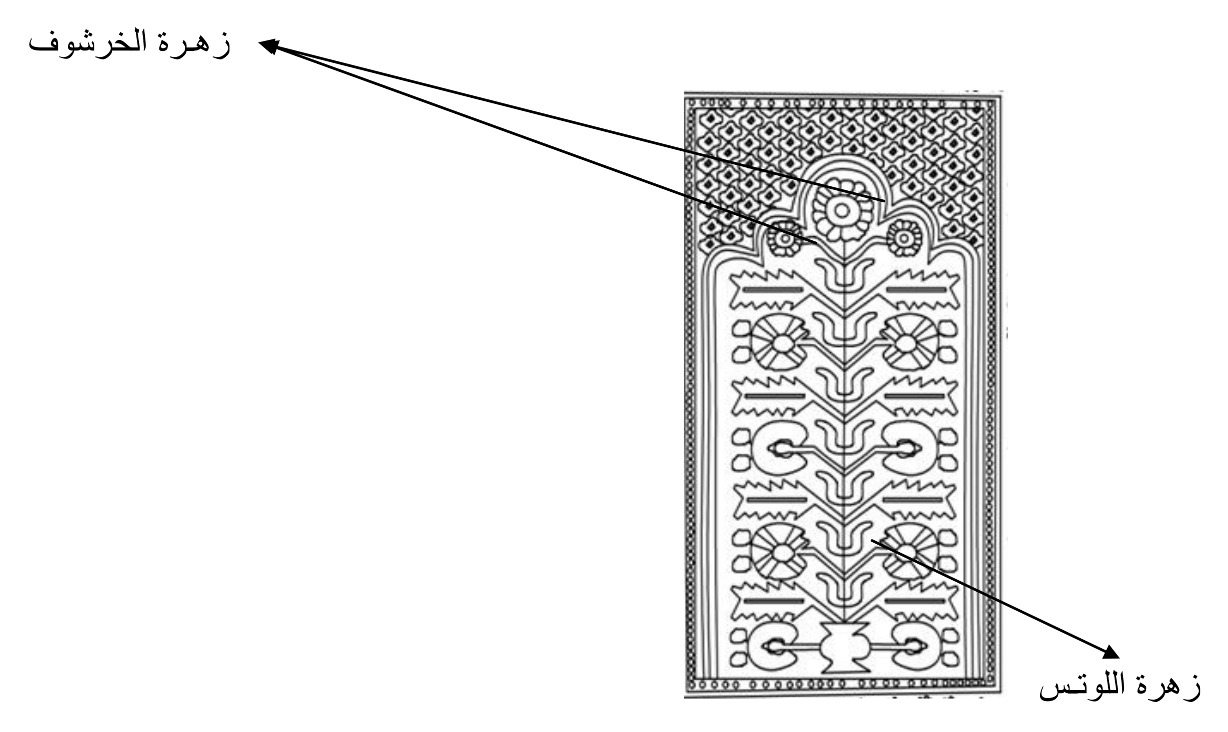


شكل (٢) العـقدة التركية "جورديز" نقلا عن :

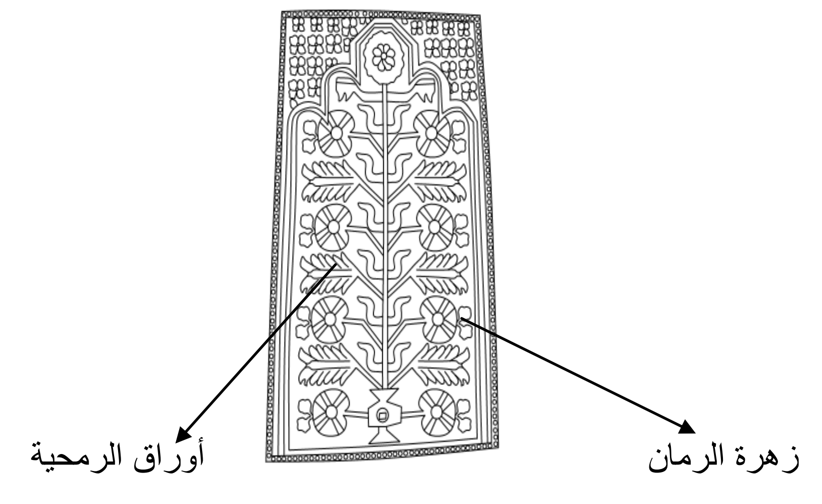
The Joseph V. McMullan Collection,Islamic Carpets, The Metropolitan Museum of Art Bulletin,1970,p403



شكل (٣) يوضح شجـرة الحياة



شكل (٤)نموذج لـ شجرة الحيـاة ينبثق منها زهرة اللوتس وأوراق رمحية وتنتهي من أعلي بزهرة الخرشوف. (عمل الباحثة)



شكـل (٥) نموذج لزهرة الرمان والأوراق الرمحية

(عمل الباحثة).

ثانيا اللوحات :



لوحة (١) لوحة (٢)

لوحة (٣) لوحة (٤)



لوحة (٥)

حواشي البحث

(١)معيدة بقسم الآثار الإسلامية،كلية الآثار- جامعة أسوان.

٢ تنطق سمرقند بفتح السين المهملة وسكون الراء وفتح القاف وسكون النون ثم دال مهملة،للمزيد انظر،عماد الدين اسماعيل بن محمد بن عمر المعروف بـ أبي الفداء،تقويم البلدان، دار صادر، بيروت،ص٤٢٩

٣تقع جمهورية أوزبكستان في وسط آسيا الوسطى وتبلغ مساحتها ٤٠٠,٤٤٧ ٢كم ، وعاصمتها طشقند ، وقد انطلقت منها أعظم الثورات ضد السوفيتي مما جعل الروس يخططون حدود هذه الجمهورية بشكل غريب حيث يبلغ طولها ٩٠٠ ميل بينما عرضها ٢٠ ميلا،للمزيد عن هذه الدولة انظر:

- .محمود شاكر، تركستان الغربية ،المكتب الإسلامي، بيروت ،الطبعة الثانية ،١٩٨٧م، ص ٧٩-٨٧.
- محمد السيد سليم وآخرون،أوزبكستان الدولة والقائد ، مطابع الشروق ، القاهرة ، ص ٥-١٦
- .السيد خالد المطري،المسلمون في آسيا الوسطى والقوقاز دارسة جغرافية ، الدار السعودية للنشر ، السعودية ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص٢

٤زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القز ويني،عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات،مؤسسة الأعلى للمطبوعات،بيروت،لبنان،٢٠٠٠م،ص٥٣٥

- الأمام شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي الرومي البغدادي،معجم البلدان،المجلد الأول،دار صادر،بيروت،١٩٧٧م،ص١٥٠

٥وقد تغني بها الرحالة المسلمون وأبدعو في وصف سمرقند وفضلوها علي سائر بقاع الأرض فيقول الأصطخري "وأما صغد سمرقند فأنها أنزه الأماكن لأنها مشتبكة بالخضرة والبساتين فهي ميادين وبساتين ورياض مشتبكة قد حفت بالأنهار الدائم جريها والحياض وميادينها مخضرة والأشجار والزروع ممتدة علي جانبي واديها ومن وراء الخضرة مزارع تحرسها" ثم ختم كلامه عنها بقوله "وهي أزكي بلاد الله وأحسنها أشجاراً وثماراً وفي عامة مساكنهم البساتين والحياض والمياه الجاريه،قل ما تخلو سكه او دار من نهر جار".

ويصفها أيضا المقدسي بقوله

ويذكر ابن بطوطه" أنه كان فيها قصورا عظمية وعمارة تنبئ عن علو همه أهلها" للمزيد انظر:

-أبو عبدالله بن محمد اللواتي المعروف بـ ابن بطوطه،تحف النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار،المطبعة الخيرية،القاهرة،١٩٥٤م،ج١،ص٢٠٩.

6 Alimova (D.A) The History Of Samrkand,Tashkant,2009,p29.

٧فيتالي نومكين،ترجمة صلاح صلاح،سمرقند،منشوارت المجمع الثقافي،الطبعة الأولي،١٩٩٦م،ص١٤-١٧

8 Gibb :H.A.R ,The Arab Conquest In Central Asia ,London, The Royal Asiatic Society ,Vo II,p5-6

٩ كامل التكريتي،السجاد الإسلامي في إيران حتي نهاية القرن السابع عشر،رسالة ماجستير،غير منشورة،كلية الآداب،جامعة القاهرة،١٩٦٩م،ص١٦

١٠ حسن الباشا،موسوعة العمارة والاثار والفنون الإسلامية،سجاجيد الصلاة،المجلد الثاني،الطبعة الأولي،بيروت،١٩٩٩م،ص١٢٩-١٣٠

١١الصف :السطر المستوي أو المستقيم في كل شئ وجمعه صفوف وصفت القوم فاصطفو وهو أيضا الصف في القرآن الكريم المصلي هو من ذلك لأن الناس يصطفون فيه وقال تعالي " ثُم أئتو صفاً"مصطفين قال الأزهري: معناه ثم أئُتو صفا أي الموضع الذي تجتمعون فيه لعيدكم وصلاتكم،يُقال أئت الصف أي أئت المُصلي وقوله تعالي"و علي ربك صفاً" قال ابن عرفه يجوز أن يكونوا كلهم صفا واحد ويجوز أن يُقال صفا يراد به الصفوف فيؤدي الواحد عن الجميع،وقوله عز وجل "والصافات صفا"قيل الصافات الملائكة مصطفون في السماء يسبحون الله تعالي ومثله إنا لنحن الصافون وذلك لأن لهم مراتب يقومون عليها صفوفا،كما يصطف المصلون واصطف القوم صفوفا وقوله تعالي "إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفا كأنهم بُنيان مرصوص" أي انهم يصفون أنفسهم عند القتال صفا لا يبتعدون عن أماكنهم وقد رص بعضه فليس به خلل.

- للمزيد أنظر

-ابن منظور،لسان العرب،المجلد الرابع،الجزء٣٦،ص٢٤٦٢

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي،القاموس المحيط ،الجزء الثالث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،الطبعة الثالثة،١٩٧٩م،ص١٥٧-١٥٨-

-سورة طه آية رقم٦٤

-سورة الكهف آية رقم٤٨

-سورة الصافات آية رقم ١٨٢

-سورة الصف آية رقم ٤

١٢ أوقطاي أصلان آبا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة: أحمد عيسى، استانبول،١٩٨٧م،ص٢٨٧

١٣سورة النحل،آية رقم٨٠.

١٤كامل التكريتي،السجاد الإسلامي في إيران ،ص٥٠

[١٥] محمد أحمد محمد عبد السلام،السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير المدرسة المغولية الهندية،رسالة ماجستير،غير منشورة،كلية الآداب،قسم الآثاروالحضارة،جامعة حلوان،٢٠١٣م،ص٢٨

[١٦] للمزيد عن مراحل الصوف انظر،كوثر أبو الفتوح الليثي،السجاد التركي العثماني خصائصه ومراكز إنتاجه دراسة فنية في ضوء مجموعات سجاد القاهرة،رسالة دكتوراه،جامعة القاهرة،كلية الآثار،١٩٩٢م،ص١٤-١٦

[١٧] يعتقد الخبراء أن أساس السجادة القطني أقوي من أساس الصوفي حيث أنه يكسبها وزنا أثقل نسبيا وذلك لأن الخيوط القطنية تكون رطبة فهي تتعادل مع الوبره الصوفية. راجع

-إياد – حنان أبو شقرا،السجاد الشرقي،ص٤٠

[١٨] علي أحمد هارون،جغرافية الزراعة،دار الفكر العربي،الطبعة الثالثة،٢٠٠٨م،ص٢٦٤-٢٦٥

[١٩] تختلف جودة السجاد ونوعه بـ اختلاف عدد العقد في كل (١٠سم)، حتى أن بعض السجاد لا يوجد فيه إلا عشرة أو خمسة عقد وأحيانا يوجد في بعض السجاجيد عشرة الآف عقدة ومن هنا ينشأ الاختلاف بين أنواع السجاد من حيث المتانة والقوة والجودة،وتتكون العقد من ثلاثة أنواع منها العقدة التركية و العقدة الفارسية وهي تعرف تعرف بـ اسم عقدة سنة وهو اسم المدينة الفارسية التي كانت تستخدم هذا النوع من العقد في السجاد الإيراني وبعض من السجاد القوقازي والهندي،والعقدة الأسبانية وهي أقل العقد المستخدمة في صناعة السجاد الإسلامي إذا ما قورنت بالعقدة الفارسية والتركية.للمزيد انظر:

-علي أحمد الطايش،الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي،زهراء الشرق،الطبعة الأولي،٢٠٠٠م،ص٢٠٩

Linda Kline, Beginners Guide To Oriental,p15 -

[٢٠] للمزيد عن شجرة الحياة انظر،سعاد ماهر،أسطورة شجرة الحياة والحضارة الإسلامية،مجلة كلية الاثار،جامعة القاهرة،ج١،ص٥٧-٥٨

[21] George Lecher ,The Tree Of Life In indo- European and Islamic Cultures , ,Vol 4,1937,p369

[٢٢] عبد الناصر ياسين، الزهرة المتفتحة متراكبة الأوراق على ضوء زخارف الفنون التطبيقية المملوكية في مصر والشام ،المجلد ١٩، الجزء الثاني، دار المريخ للنشر،لندن،٢٠٠٠م،ص١٦٦

[٢٣] هند علي علي محمد سعيد،الزخارف النباتية علي الفنون التطبيقية في آسيا الصغري في العصر العثماني،رسالة ماجستير،كلية الاثار،جامعة القاهرة،٢٠١٢،ص٣٣٤

[٢٤] عبد الناصر ياسين،الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية"دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي"زهراء الشرق،الطبعة الأولي،٢٠٠٦م،ص١١٨

[٢٥] سورة الرحمن،آية ٦٨

[٢٦] آمال منصور محمود،التأثيرات الإيرانية والصينية علي خزف أزنيك،رسالة دكتوراة،كلية الاثار،جامعة القاهرة،١٩٩٤م،ص٧٠

مسجد فاتحية بمدينة يانيه "يانينا" بشمال اليونان دراسة أثرية معمارية

أ.د/محمد حمزة إسماعيل الحداد أ.د/أحمد أمين أ.آيه عبد العزيز إبراهيم

الملخص :

ازدانت المدن الإسلامية التي كان يتم فتحها على يد العثمانيين بالكثير من المنشآت الدينية والتي كان على رأسها المساجد بإعتبارها رمزاً دينياً خالصاً، لذلك فقد كانت مدينة يانيه"يانينا" الواقعة بشمال اليونان واحدة من تلك المدن التي زينها العثمانيون بمجموعة كبيرة من المساجد ذات المآذن الشاهقة، ولكن لسوء الحظ لم يتبقى من تلك المساجد سوي أربعة مساجد فقط هم؛ مسجد أرسلان باشا، مسجد فاتحية، مسجد والى باشا، ومسجد كانلي جشمة، ولما كان مسجد فاتحية واحد من أهم تلك المساجد لذلك وقع الاختيار على تقديمه في هذا البحث.

في هذا البحث سوف يتم إلقاء الضوء على الوصف المعماري للمسجد وشرح وتفصيل مفرداته المعمارية، بالإضافة لتحليل الطراز المعماري الذي خضع له تخطيط هذا المسجد وتأصيله.

الكلمات الدالة: اليونان، مدينة يانيه"يانينا"، مسجد فاتحية، على باشا، قبة

المقدمة :



خريطة عثمانية لمدينة يانيه"يانينا"عام ١٩٠٧

https://www.wikiwand.com/en/Sanjak_of_Preveza

مدينة يانيه "يوانينا" هي عاصمة إقليم إيبيروس١ وهي واحدة من أهم المراكز التجارية٢ والثقافية والفكرية في شمال غرب اليونان٣، وتقع مدينة يانيه "يوانينا" على بعد ٤٢٠ كيلومترا شمال غرب أثينا و٢٦٠ كيلومترا جنوب غرب سالونيك٤، وتقع المدينة تحديدا على الضفة الغربية من بحيرة بامفوتيدا (Pamvotis)٥.

من الجدير بالذكر أنه في الوقت الحالي لم يعد يقبل الرأي السائد سابقا بأن المدينة قام بتأسيسها الإمبراطور جستنيان الأول(٥٢٧-٥٦٥م) في القرن السادس الميلادى٦ فقد كان للمدينة وجود وكيان قبل ذلك التاريخ٧، حيث كانت مدينة يانيه "يانينا" واحدة من أهم المدن التابعة لمنطقة إيبيروس خلال العصور الوسطي.

سقطت المدينة في أيدي العثمانيين[٨] عام٨٣٣هـ/١٤٣٠م ٩بعد سلسلة من المفاوضات١٠ وذلك في عهد السلطان مراد الثانى[١١] (٨٢٤-٨٥٥هـ / ١٤٢١-١٤٥١م)١٢ علي يد سنان باشا١٣، وتذكر المصادر التاريخية أن سنان باشا حاصر قلعة المدينة فترة طويلة وذلك لقوة خطوطها الدفاعية ولكن في نهاية الأمر اضطرت السلطات السياسية والعسكرية للاستسلام في وجه القوات العثمانية وخاصة بعد معرفتهم بالكارثة التي أطاحت بسالونيك في نفس العام، وقام العثمانيون بعمل عهد لأهل المدينة يحفظ لهم جميع الامتيازات السابقة وتم منح السكان إعفاءات ضريبية, أعطاهم حرية التجارة وحصانة من السجن والأسر، كما حافظ الأسقف على الحقوق الكنسية القديمة والقضاء، وتعهد العثمانين بعدم الاعتداء على الكنائس أو تحويلها الى مساجد، ولم يسمح للعثمانين بالإقامة داخل قلعة المدينة، حيث كان يسكن فيها المسيحيون واليهود بشكل رئيسي، وقد سمي هذا الاتفاق بـ " مرسوم سنان "١٤ ويعتبر هذا المرسوم من أوائل الوثائق العثمانية باليونان. ١٥

وخلال فترة القرن ١١هـ/١٧م ظهرت كثير من حركات التمرد على الدولة العثمانية أهمها كانت عام ١٠٢٠هـ/١٦١١م من قبل الأسقف تريكيس وستاجون ديونيسيوس الفليلسوف(أسقف لاريسا Larissa)١٦، ونتيجة لتلك الحركات المتمردة قام أرسلان باشا حاكم المدينة أنذاك بقمع هؤلاء المتمردين وأخرجهم من القلعة١٧، وعلى إثر تلك الحركات المتمردة تم سحب كثير من الإمتيازات التي قد أعطاها العثمانيين لسكان المدينة من المسيحيين١٨، وبدأ العثمانيون يدخلون الى القلعة ويقيمون بها وتم طرد المسيحيين١٩ منها وأصبحت مقر للأتراك واليهود٢٠، وقد أدت سياسة القمع العثمانية ضد المتمردين الى تحول كثير من السكان الى الدين الاسلامي٢١.٢٢

ومنذ أن استوطن العثمانيون قلعة المدينة شرعوا في بناء المساجد والمؤسسات الدينية المحتلفة لإقامة شعائر الدين الاسلامي بها، وكان على رأس تلك المنشآت المساجد والتي كانت ولا شك من أهم تلك المؤسسات التى كان يحرص المسلمون بصفه عامة على إقامتها في المدن الجديدة التي يتم فتحها حيث تعد رمزاً للدين الاسلامي.

موضوع البحث:

يعتبر مسجد على باشا من أهم تلك المساجد التي أقامها العثمانيون داخل قلعة مدينة يانيه"يانينا" حيث كان على باشا حاكما للمدينة في فترة تواجد العثمانيون بها.

يعتبر المسجد نواة لمجمع دينى كبير يضم مدرسة دينية وأماكن لسكن الطلاب بالإضافة إلي تربة ومطبخ لإعداد الطعام وقصراً لإقامة الحاكم، ويعتبر الحي المحيط بالمسجد من أكبر الأحياء في القلعة وسمي باسم المسجد٢٣

أولاً: الدراسة الوصفية للمسجد:-

موقع المسجد:

يقع مسجد فاتحية أو كما يقال (مسجد الفاتح) أو مسجد كابلان باشا٢٤ في الجهة الجنوبية الشرقية من قلعة المدينة٢٥، وقد بنى على أعلى نقطة داخل قلعة مدينة يانيه"يانينا"، بالقرب من المتحف البيزنطي٢٦.

يأتي اسم فاتحية من الكلمة التركية (Fatih) و التي تعنى الفاتح و اللاحقة (ye) تعنى له.٢٧

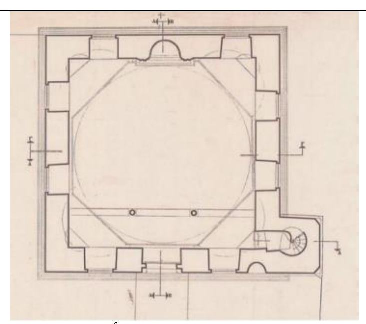
منشئ المسجد:

علي باشا والي يانيه"يانينا" (١٢٠٢-١٢٣٧هـ / ١٧٨٨-١٨٢٢م).

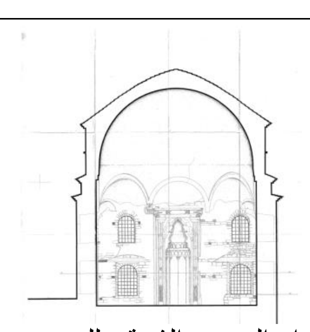
تاريخ إنشاء المسجد:

يرجع تاريخ إنشاء هذا المسجد الحالي الى أواخر القرن١٢هـ/١٨م وتحديدا عام١٢٠٩ه/ ١٧٩٥م٢٨، وذلك مكان مسجد قديم يرجع تاريخه لعام٨٣٣ه/ ١٤٣٠م، حيث جدد على باشا المسجد تخليدا لذكري زوجته – وذلك الى جوار المدرسة المندثرة حاليا ومبني العمارت- ، وكان شيخ المسجد يؤكد على هذا أثناء دعائه لعلى باشا.٢٩

الوصف المعماري للمسجد:



مسقط أفقي للمسجد
ÖZTUĞ, Ela Umut, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİS, ,s107



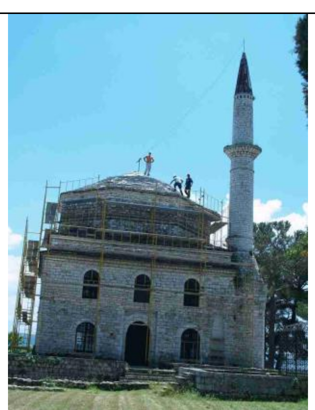
قطاع للجدار الجنوبي الشرقي للمسجد من الداخل
Οικονόμου, Συμεών, Μελέτη της συμπεριφοράς του Φετιχιέ Τζαμιού στα Ιωάννινα κάτω από στατικά,p19

المسجد الحالى بشكله وتصميمه يرجع لأعمال التجديد الجذرية والكلية التى قام بها علي باشا على مسجد قديم كان يوجد في نفس الموضع، حيث ورد ذكر مسجد في ذلك الموضع المذكور لأول مرة عام ١٠٠٤هـ/ ١٥٩٧م٣٠ وورد ذكره مرة أخرى في أعوام١٠٨١هـ/ ١٦٧٠م و١١٨٤هـ/ ١٧٧٠م ٣١.

المسجد بشكل عام في تخطيطه عبارة عن مساحة مربعة أبعادها ١٠م×١٠م مغطاه بقبة٣٢ وفي الزاوية الغربية من المربع نجد قاعدة المئذنة، وقديما كان يتقدم المسجد من الخارج في الجهة الشمالية الغربية سقيفة ولكنها في الوقت الحالي غير موجودة ولم يتبقي منها سوي أرضيتها المرتفعة ٣٣التي تبلغ حوالي نصف مساحة المسجد الداخلية أى ٥م عرض ×١٠م طول.٣٤

وبعد إجلاء الحكم العثماني عن مدينة يانيه"يانينا" عام ١٩١٣م تحول المسجد الى مستشفي عسكري وظل الوضع هكذا حتى الحرب العالمية الثانية، وقد ظهرت مجموعة من أسماء هؤلاء الجنود الذين حفروا أسمائهم باللغة اليونانية على جدران المسجد.٣٥

المسجد من الخارج:

 الواجهة الشمالية الغربية لمسجد فاتحية (بمعرفة الباحثة)	 الواجهة الجنوبية الغربية لمسجد فاتحية (بمعرفة الباحثة)
 الواجهة الجنوبية الغربية و الواجهة الجنوبية الشرقية من مسجد فاتحية عام ١٩٨٥ https://archnet.org/media_contents/92587	 الواجهة الشمالية الغربية و الواجهة الشمالية الشرقية من مسجد فاتحيةGoogle map

بسبب عدم إستواء الأرض التي بني عليه المسجد نجد أن كل من الواجهة الشمالية الغربية والواجهة الشمالية الشرقية يتقدمها رصيف مرتفع ربما كان يتقدم المسجد سقيفة على شكل حرفL.

الواجهة الشمالية الغربية للمسجدهي الواجهة الرئيسية للمسجد ويوجد بها المدخل الرئيسي المؤدي الي ساحة المسجد، ويتقدم تلك الواجهة سقيفة خارجية ولكنها غير موجودة في الوقت الحالي، وتنقسم هذه الواجهة الي مستويين؛ المستوي السفلي يوجد به فتحة باب الدخول الى المسجد داخل دخلة مستطيلة غائرة، هو عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري يغلق عليه مصراعين من الخشب، وعلي يمين ويسار الباب يوجد فتحتين للشبابيك كل منهما عبارة عن؛ فتحة معقودة بعقد نصف دائري، أما المستوي العلوي فقد فتح به عدد ثلاث نوافذ كل منهما عبارة عن؛ فتحة معقودة بعقد نصف دائري، وفي الجهة الغربية من فتحة باب الدخول توجد دخلة محراب غائرة تأخذ الشكل المخروطي، وفي نهاية الجهة الغربية من تلك الواجهة نجد كتلة قاعدة المآذنة وهي مبنية من الحجر المقطوع ومن الجدير بالذكر أنه في الجزء العلوي عند نهاية الزاوية الغربية من قاعدة المآذنة يوجد شطف ينتهي بحطة مقرنصة، ويبلغ ارتفاع المئذنة حوالى ٢٢م٣٦، وسمك البناء حوالي ٦٥.٠م٣٧، تبدأ المئذنة بقاعدة مخروطية الشكل يرتكز عليها بدن المئذنة الأسطوانى، وينتهي هذا البدن بشرفة حجرية مستديرة، يعلوا تلك الشرفة الطابق الثاني للمئذنة وهو أيضا عبارة عن بدن مستدير وينتهي هذا الطابق بقمة المئذنة التى تأخذ هيئة القلم الرصاص، وهو مغطى بألواح من الرصاص وكان يتم الصعود للمئذنة إما من الطابق الأرضي أو من خلال الشرفة الخشبية عن طريق سلم الصعود الحجري.٣٨

وتزدان قاعدة المئذنة بمجموعة من أربع لوحات حجرية منحوتة وتحديدا في الناحية الغربية للمئذنة، ومازالت تلك اللوحات الحجرية محتفظة بزخارفها بطريقة رائعة٣٩؛الأولي : مبنى يشبه الكنيسة، وهي ترمز للدين المسيحي،الثانية رمز فيثاغورس للتصوف الدينى الذي علمه موسي على جبل سيناء؛

وهذا الرمز إشارة للديانة اليهودية، الثالثة صورة زهرة وهي ترمز للديانة البوذية، الرابعة :صورة مئذنة وهي ترمز للدين الإسلامي .٤٠

الواجهة الجنوبية الغربية للمسجد، تبدأ تلك الواجهة من الجهة الغربية بقاعدة المئذنة ثم ترتد الى الداخل وتمتد إلي الجهة الجنوبية لتكون الجدار الداخلى للمسجد، والواجهة من الخارج تنقسم الى قسمين؛ القسم السفلي: فتح به شباكين كل منهما عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري، أما المستوي العلوي: فقد فتح به عدد ثلاث نوافذ كل منهما عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري.

الواجهة الجنوبية الشرقية للمسجد وتتشابه مع الواجهة الجنوبية الغربية حيث أنها تنقسم الى قسمين؛ القسم السفلي: فتح به شباكين كل منهما عبارة عن؛فتحة معقودة بعقد نصف دائري أما المستوي العلوي: فقد فتح به عدد ثلاث نوافذ كل منهما عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري وفي منتصف الجزء العلوي من تلك الواجهة و في المساحة المربعة التي تكون قاعدة القبة يوجد فتحة شباك معقودة بعقد نصف دائري، وهذه النافذة من الداخل تعلو تجويف المحراب.

الواجهة الشمالية الشرقية للمسجد لا تختلف تلك الواجهة عن باقي واجهات المسجد السالفة الذكر حيث أنها تنقسم الى قسمين؛ القسم السفلي: فتح به شباكين كل منهما عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري، أما المستوي العلوي: فقد فتح به عدد ثلاث نوافذ كل منهما عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري، ومن الجدير بالذكر أن مربع المسجد السفلي يعلوه منطقة أخري مربعة ولكنها أقل في المساحة من المربع السفلي ولها إرتفاع قليل جدا، كما تظهر أيضا مناطق إنتقالها القبة من الخارج على هيئة مثلثات في أركان المربع السلفي يبلغ سمكها حوالى ٠.٦٠م٤١ ثم تكون تلك الزوايا مع أضلاع المربع شكل مثمن ترتكز عليه رقبة القبة التى ظهرت من الخارج على هيئة شكل مثمن الأضلاع يغطيه قبة مخروطية الشكل مغطاه بألواح من الرصاص.

المسجد من الداخل:

 الجدار الجنوبي الشرقي لمسجد فاتحية من الداخل Google map	 الجدار الشمالى الشرقي لمسجد فاتحية من الداخل Google map
 الجدار الشمالى الغربي و المحفل ÖZTUĞ, Ela Umut, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,s112	 الجدار الجنوبي الغربي لمسجد فاتحية من الداخل Google map

المسجد من الداخل أو ما يطلق عليه ساحة الصلاة عبارة عن مساحة مربعة مغطاه بقبة محمولة على حنايا ركنية، وقد زينت جدران المسجد من الداخل بمجوعة كبيرة من الزخارف النباتية والهندسية والنقوش العربية، ويبلغ سمك جدران المسجد حوالي ١.٢٥م.٤٢

الجدار الجنوبي الشرقي (جدار القبلة) للمسجد من الداخل؛ يتوسطه كتلة المحراب، وعن يمين ويسار المحراب يوجد مستويين من فتحات الشبابيك، المستوي السفلي عبارة عن شباكين كل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة غائرة، أما المستوي العلوي فيشمل نافذتين غائرتين معقودتين بعقود نصف دائرية، وأعلى المحراب في مستوي أعلي من النوافذ السالفة الذكر توجد فتحة معقودة بعقد نصف دائري، أما عن المحراب؛ فيعتبر محراب مسجد فاتحية من المحاريب الجصية وقد ملئ بزخارف الركوكو المنفذه بالألوان المائية على الجص، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية معقودة من أعلي بعقد متعدد الفصوص، ويعلو طاقية المحراب تاج ملئ بزخارف الركوكو٤٣، كتب بداخله عبارة"لا إله الا الله محمد رسول الله"، وترتكز رجلى عقد المحراب على أعمدة ذات تيجان وقواعد مزخرفة وربما ترجع تلك الأعمدة الرخامية الى الكنيسة البيزنطية القديمة التي بني على أنقاضها ذلك المسجد والتي ترجع للقرن ٧ه / ١٣م.٤٤، أما عن منبر المسجد ففي الوقت الحالي لا يوجد منبر في المسجد، ربما تم تدميره أو تم نقله.

الجدار الجنوبي الغربي للمسجد من الداخل يشتمل علي شباكين سفليين كل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة غائرة، أما المستوي العلوي فيشمل نافذتين غائرتين وعميقتين معقودتين بعقود نصف دائرية، وفي الجانب الغربي من هذا الجدار يوجد فتحة باب تؤدي الى سلم صاعد يفضي الى المحفل وكتلة المئذنة من الداخل.

الجدار الشمالي الغربي للمسجد من الداخل هو الجدار الذي يتوسطه فتحة باب الدخول للمسجد، في الجزء السفلي في الجدار نجد شباكين سفليين كل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة غائرة، أما الجزء العلوي فيشتمل على ثلاثة نوافذ كل منها عبارة عن دخلة عميقة معقودة بعقد نصف دائري، وأهم ما يميز تلك الواجهة هي وجود المحفل؛ وهو عبارة عن شرفة تمتد بطول الجدار الشمالي الغربي للمسجد من الداخل، ومحمولة على عمودين حجريين كل منهما مغطي بالجص يحملان ثلاث عقود نصف دائرية تحمل أرضية المحفل، زخرفت بواطن تلك العقود بزخارف الركوكو المنفذ بأسلوب الألوان المائية على الجص، والشرفة محاطة من أعلي بسياج خشبي، وأرضيتها أيضا مصنوعة من الخشب.

الجدار الشمالي الشرقي للمسجد من الداخل يشتمل علي شباكين سفليين كل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة غائرة، أما المستوي العلوي فيشمل نافذتين غائرتين وعميقتين معقودتين بعقود نصف دائرية.

وينتهي المربع السفلي للمسجد بأربعة حنايا ركنية ذات عقود نصف دائرية في زوايا المسجد، وبين كل حنية والأخري وجد شكل مضاهيات تأخذ أيضا هيئة العقود النصف دائرية، وقد كونت تلك الحنايا مع مضاهياتها شكل مثمن تمكن من خلاله المعمار من إقامة رقبة القبة التي ملأت بمجموعة كبيرة من الزخارف البناتية المنفذة بأسلوب الركوكو وزخارف الكتابات القرآنية، أما عن باطن القبة فهو عبارة عن شكل صرة مستديرة مليئة بزخارف نباتية وهندسية، كل تلك الزخارف منفذة بأسلوب التلوين على الجص، ومن الجدير بالذكر أن معظم الزخارف الموجودة في المسجد حاليا؛ سواء تلك الموجودة على القبة أو التى تزين الأعمدة ترجع إلي أعمال البناء الأخيرة التي تمت على المسجد٤٥

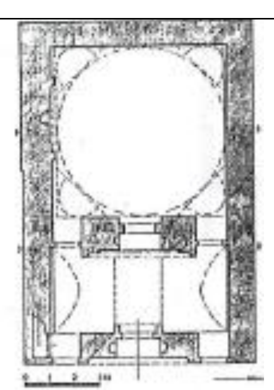
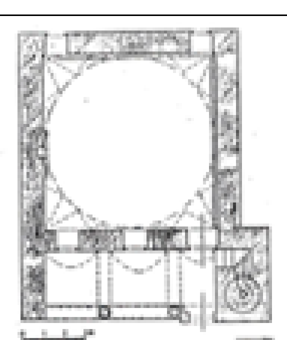
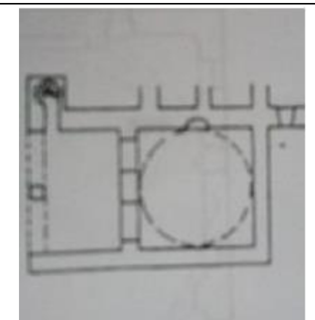
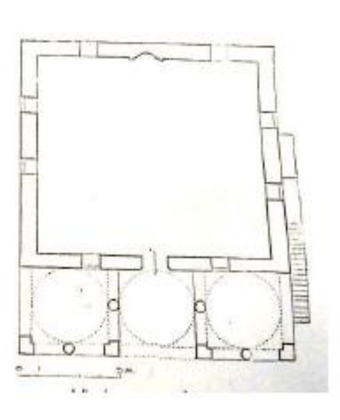
الدراسة التحليلية المقارنة:

يتبع مسجد فاتحية في تخطيطه طراز المسجد القبة أو مايطلق عليه البعض طراز بورصة الأول أو طراز المسجد ذو القبة الواحدة، ويعد هذا الطراز من أقدم الطرز المعمارية للمساجد العثمانية، وجوهر هذا التخطيط يتمثل في وجود مساحة مربعة تمثل مساحة المسجد الداخلية، وتغطي تلك المساحة المربعة بقبة مقامة على منطقة انتقال من حنايا ركنية أو مثلثات كروية أو مثلثات تركية أو مقرنصات، وفي أغلب الأحيان يتقدم المساحة المربعة للمسجد رواق خارجي مغطي إما بقباب أو أقبية أو سقف مائل.[٤٦]

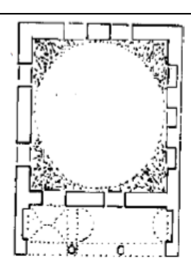
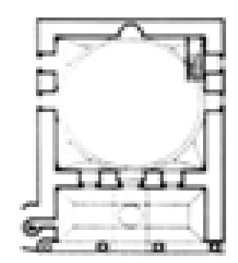
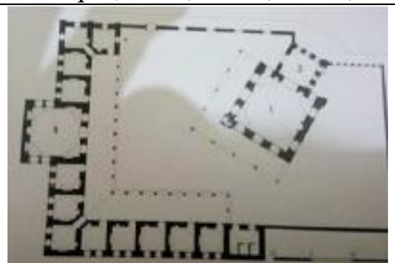
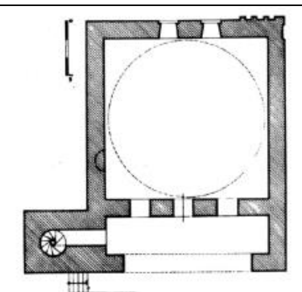
وعند تأصيل هذا التخطيط فإنه لم يكن شيئاً مستحدثاً في العمارة الإسلامية، حيث كان معروفاً وشائعاً قبل العصر الإسلامي بقرون عديدة، ولا سيما في تصميم بعض الوحدات والأجزاء في العمارة المدنية وخاصة القصور فضلاً عن العمائر الجنائزية في مصر القديمة أو بلاد العراق القديم؛ مثل القصور الساسانية القديمة وفي جبانة البجوات بالداخلة في محافظة الوادى الجديد، وقد ظل هذا التخطيط باقياً خلال العصر الاسلامي.[٤٧]

أما عن إستخدام هذا النمط في تخطيط المساجد فقد كان قديما وأول إشارات واضحة على إستخدامه في إقامة المساجد كانت في المساجد الصغيرة المبكرة التي بنيت في خطط مدينة الفسطاط مثل مسجد سيبان من مهرة، ومسجد مهرة على جبل يشكر، وكانت هذه المساجد أيضا تتميز بوجود سقيفة أو رواق خارجي، وبالرغم من أن هذه المساجد لم تعد قائمة في الوقت الحالى إلا أنها تمثل الإرهاصات الأولي لهذا التخطيط البسيط من طراز المسجد القبة، وقد إنتشر هذا النمط بشكل كبير خلال أواخر القرن ٥هـ/١١م حتى الربع الأول من القرن ١٤هـ / ٢٠م.

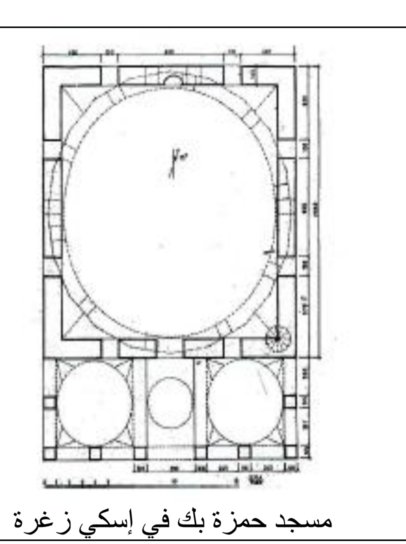
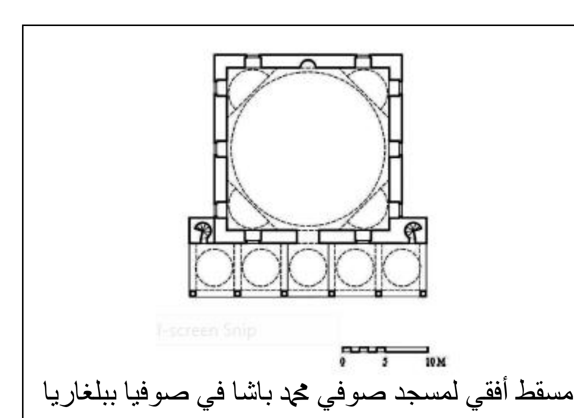
وقد انتشر هذا الطراز بشكل كبير في الأناضول خلال عصر سلاجقة الروم، ومن نماذجه على سبيل المثال لا الحصر؛ مسجد طاش في قونية(٦١٢هـ / ١٢١٥م)، مسجد قره طاي الصغير في قونية(٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م)، مسجد صرجالي بقونية الذي يرجع للنصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م[٤٨]، هذا فضلا عن بعض نماذجه التي كانت ملحقة بالمدارس مثل؛ المسجد الملحق بمدرسة إنجه منارة لي بقونية(٦٥٨-٦٦٣/١٢٦٠-١٢٦٠م)[٤٩]، وقد استمر هذا التخطيط سائدا خلال عصر الإمارات التركمانية ومن أهم نماذجه؛ مسجد إلياس بك في ميلاس(٧٣٠ه/ ١٣٣٠م)، مسجد إلياس بك في مانيسا(٧٦٤ه/١٣٦٢م)، جامع قرشينلو في كوتاهية(٧٩٩ه/١٣٧٧)، جامع لاله بك في ديار بكر (و الذي يرجع لأوائل القرن ١٠ه/١٦م).[٥٠]

 مسقط أفقي لمسجد طاش في قونية أصلان أبا، فنون الترك،ص٩١	 مسقط أفقي لمسجد صرجالي في قونية أصلان أبا ، فنون الترك،ص٩١
 مسقط أفقي للمسجد الملحق بمدرسة أنجة منار لي بقونية الحداد، طراز المسجد القبة، شكل١٤	 مسقط أفقي لمسجد ألياس بك في ميلاس سيد،العمائر الدينية شكل ١٦

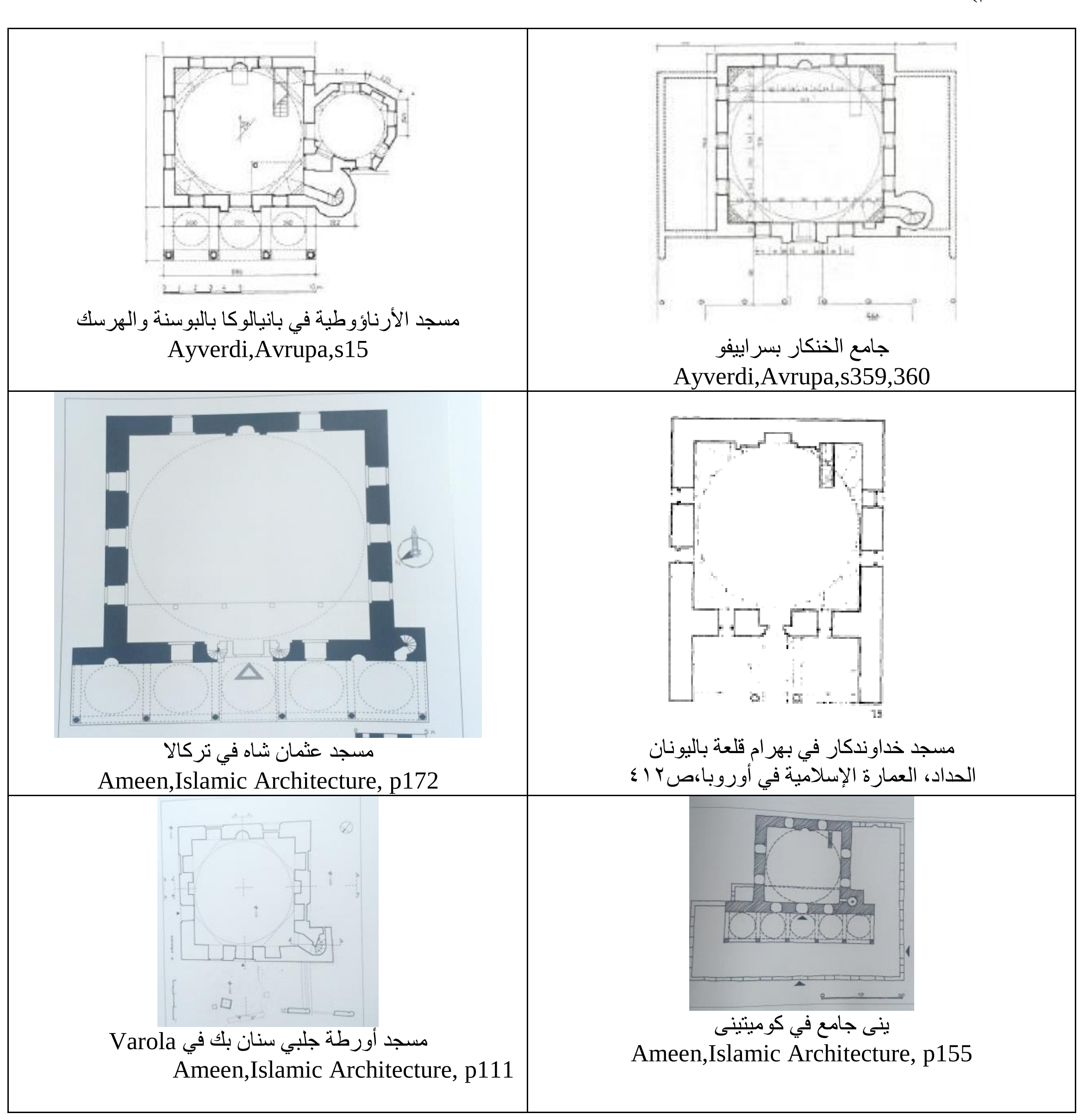
ومن نماذج هذا الطراز في تركيا؛ جامع حاجي أوزبك بك في أزنيق(٧٣٤هـ/١٣٣٣م)، جامع علاء الدين في بورصة(٧٣٦ه/١٣٣٥)،حامع حاجي حمزة في إزنيق(٧٤٦ه/١٣٤٥م)، مسجد ملك شاه في أدرنة(٨٣٢ه/١٤٢٨)، مسجد داوود باشا في استانبول(٨٩٠ه/١٤٨٥م)، مسجد فيروز أغا في إستانبول (٨٩٦ه/١٤٩٠م)،جامع بهرام باشا في ديار بكر(٩٧٢-٩٨٠ه/١٥٦٤-١٥٧٢م)[٥١]، جامع شمسي أحمد باشا ضمن مجمعة باسكودار بإستانبول(٩٨٨ه/١٥٨٠م).[٥٢]

 مسجد حاجي أوزبك في ازنيق Suslu, O, Facades Views of the Turkish Anatolian Architecture, Archeologie Islamique, vol4, Paris, 1994, F:7	 مسجد علاء الدين في بورصة Kuran, the mosque in Early ottoman Architecture, 1968. p.214.
 جامع شمسي أحمد باشا Kuran, the mosque in Early ottoman Architecture, 1968. P336	 جامع حاجي حمزة بمدينة ازنيق أصلان أبا،فنون الترك

وأنتشر هذا النمط بشكل كبير في أرجاء الإمبراطوية العثمانية فنجد من نماذجه في أوروبا العثمانية؛ مسجد حمزة بك في إسكى زغرا في بلغاريا (٨١١ه/١٤٠٩م)، مسجد صوفي محمد باشا(كنيسة القديسين السبعة حالياً) في صوفيا ببلغاريا(٩٥٤-٩٥٥ه/١٥٤٧-١٥٤٨م)، مسجد أحمد بك في كستنجه(٩٨٢-٩٨٤ه/١٥٧٥-١٥٧٧م)، مسجد إبراهيم باشا في رازجراد(ترجع عمارته الحالية إلي عام١٠٢٥ه/١٦١٦م).[٥٣]

 مسجد حمزة بك في إسكي زغرة	 مسقط أفقي لمسجد صوفي محمد باشا في صوفيا ببلغاريا

ومن نماذجه في المجر؛ مسجد غازي قاسم باشا في Pesc(٩٥٠-٩٧٢هـ/١٥٤٣-١٥٦٤)، مسجد ملكوش بك في Siklos(٩٧٣هـ/١٥٦٥م)، ومن نماذجه في مقدونيا؛ مسجد تاتار سنان بك في كومانوفو(أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م وأوائل القرن ١٠هـ/١٦م)، مسجد حسام الدين في إشتب(أوائل القرن ١١هـ/١٧م)، ومن نماذجه في ألبانيا؛ مسجد قيرشنلو في بيرات (٩٠١هـ/١٤٩٥م)، مسجد حسن بالي زادة في الباسان(١٠١٧هـ/١٦٠٨م)، وفي البوسنة والهرسك؛ مسجد قراكوز محمد باشا في موستار(٩٦٥هـ/١٥٥٧م)، مسجد على باشا في سراييفو(٩٦٩هـ/١٥٦١م)، مسجد فرهاد بك في سراييفو (٩٧٠-١٥٦٢م)، مسجد الأرناؤوطية في بانيولوكا(١٠٠٣هـ/١٥٩٤م)، ومسجد الخنكار في سراييفو، ومن نماذجه في رومانيا مسجد أسمهان سلطان في مانجالياManagalya(٩٨٣هـ/١٥٧٥م)، مسجد الخنكار في كوستنكيKostence(١٢٨٤هـ/١٨٦٧-١٨٧٨م)،أما عن اليونان فقد أنتشر هذا النمط بشكل كبير جدا ومن نماذجه في اليونان؛ مسجد خداونكار في بهرام قلعة (منتصف ق٨هـ/١٤م)، إسكى جامع في كموتيني (٨٧٢هـ/١٤٦٧م)، مسجد أورطة جلبي سنان بك في Varola(٨٩٦هـ/١٤٩١م) ، مسجد عثمان شاه في تركالا (منتصف القرن ١٠هـ/١٦م)، يني جامع في كومونينى(١٠١٧-١٠١٨هـ/١٦٠٨-١٦٠٩م).[٥٤]



جامع الخنكار بسراييفو
Ayverdi,Avrupa,s359,360

مسجد الأرناؤوطية في بانيالوكا بالبوسنة والهرسك
Ayverdi,Avrupa,s15

مسجد خداوندكار في بهرام قلعة باليونان
الحداد، العمارة الإسلامية في أوروبا،ص٤١٢

مسجد عثمان شاه في تركالا
Ameen,Islamic Architecture, p172

ينى جامع في كوميتينى
Ameen,Islamic Architecture, p155

مسجد أورطة جلبي سنان بك في Varola
Ameen,Islamic Architecture, p111

الخاتمة ونتائج البحث :

- يعد مسجد فاتحية الواقع في مدينة يانيه "يانينا" بشمال اليونان واحد من بين أربع مساجد فقط مازالت باقية في تلك المدينة حتى الأن.
- يتبع مسجد فاتحية في تخطيطه طراز المسجد القبة أو ما يطلق علية طراز برصة الأول.
- يتميز مسجد فاتحية بظاهرة تعدد المحاريب حيث يوجد محراب أساسي في المسجد من الداخل بالإضافة لمحراب أخر موجود في الواجهة الشمالى الغربي للمسجد.
- يتميز مسجد فاتحية بإحتواءه على عمودين رخاميين على جانبي المحراب ربما يعودان إلى أنقاض البناء السابق عليه في نفس الموقع.
- يتميز محراب مسجد فاتحية بالكثير من الرسومات الملونة المنفذة بالألوان المائية، والمنفذة بأسلوب الركوكو.

حواشي البحث

[١] إقليم إيبيروس:هي منطقة جغرافية تقع في جنوب شرق أوروبا وتحديدا في المنطقة الغربية لشبه جزيرة البلقان، ويمتد هذا الإقليم بين الأراضي اليونانية والألبانية؛ ويمتد هذا الاقليم من خليج فالونا (Valona Bay)شمال غرب ألبانيا إلى خليج أرتا (Árta Bay) في جنوب شرق اليونان، لأراضي اليونانية التابعة لهذ الإقليم هى مدينة يانيه، وأكبر مستوطنة تابعة لهذا الإقليم في الأراضي الألبانية هي جيروكاسترGjirokastër، وتتميز تلك المنطقة بأن أغلبها عبارة عن تلال كبيرة من الحجر الجيري يصل ارتفاعها إلي ٢٦٠٠متر تنخفض تلك الجبال بشدة في إتجاه الغرب.

تابسيل،ر.ف، معجم الدول والأسرات الحاكمة في العالم، ترجمة أحمد عبد الباسط حسن، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠١١م، ص٣٠

https://www.britannica.com/place/Epirus

[2] ΝΙΚΟΛΑΟΣ, ΔΗΜΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΡΙΑΝΤΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, ΣΧΟΛΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ, ΙΑΝΟΥΡΙΟΣ 2003, σελ 5

[3] ISLÂM ANSIKLOPEDISI , TÜRKIYE DIYANET VAKFI , CILT 43, Istanbul 1996,ss317-321

[4] The Encyclopaedia of Islam,New Edition, Vol XI,Brill Leiden 2002,p282

[5] Leak,Willian Martin, Travels in Northern Greece, J.Rodwell,1835,p405

[6] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 5

[7] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina , Master of Art (MA)in Art Low and Economy ,International Hellenic University,Thessaloniki-Greece,January 2016,p19

[٨] للمزيد من التفاصيل أنظر :

كروزيه،موريس، تاريخ الحضارات العام، المجلد الثالث، ص ٥٦٤-٥٧٤

رسلان، عبد المنعم، الحضارة الاسلامية في صقلية و جنوب إيطاليا، الطبعة الأولي، جدة-المملكة العربية السعودية ١٩٨٠م.

العبادى، أحمد مختار- سالم،السيد عبد العزيز، تاريخ البحرية الاسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط، مؤسسة شباب الجامعة.

[9] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 6

[10] NURJA, ERMAL, YANYA VİLAYETİ AMED-REFT DEFTERLERİNE GÖRE YANYA'DA DİNİ KURUMLAR, YAPILAR VE DİNİ HAYAT,s5

[١١] أصاف، عزتلو يوسف بك، تاريخ سلاطين بني عثمان من أول نشأتهم حتى الآن تقديم زينهم محمد عزب، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولي١٩٩٥م، ص٤٣

[12] KILIÇ ,Ayşegül ,Yanya'da İlk Osmanli Hâkımıyet Dönemı ve XIV.Yüzyila Aıt Unutulmuş Bır Zâviye,Balkan Araştirma Enstitüsü Dergisi,Cilt 5, Sayı 1, Temmuz 2016 ,s148

[13] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina ,p19

[14] Ameen,Ahmed, OTTOMAN USE OF EXISTING PUBLIC BUILDINGS IN FORMER BYZANTINE TOWNS: GREECE AS A CASE STUDY, 15th International Congress of Turkish Art, Naples, Università di Napoli "L'Orientale" 16-18 September 2015, Ankara 2018 ,p95

[15] The Encyclopaedia of Islam,p282

[16] ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ, YÜKSEK LİSANS TEZİ SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI, ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ, EYLÜL 2019 ,s11

[17] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina ,p19

[18] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 6

[19] ISLÂM ANSIKLOPEDISI,ss317-321

[20] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 6

[21] The Encyclopaedia of Islam,p282

[22] Doempke,Stephan,Coca,Anduela Lulo,Petrela,Sadl, Four Historic Cities In The Western Balkans, Tirana 2012,p78

[23] ISLÂM ANSIKLOPEDISI ,ss401-402

[24] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ,p32

[25] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina ,p22

[26] Ottoman Architecture IN Greece, Hellenic Ministry of Culture – Directorate of Byzantine and Post – Byzantine Antiquities ,p162

[27] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ,p32

[28] ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ, Οι Μουσουλμάνοι των Ιωαννίνων: από την Αυτοκρατορία στο Έθνος κράτος 1913-1923, σελ92

[29] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ,p35
ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,s105

[30] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 33

[31] ESCUTIS, Elevating and Safeguarding Culture Using Tools of the Information Society: Dusty traces of the Muslim culture: The Muslim Presence in Epirus and Western Greece, University of Cyprus ,Nicosia, Cyprus,P381

[32] Οικονόμου, Συμεών, Μελέτη της συμπεριφοράς του Φετιχιέ Τζαμιού στα Ιωάννινα κάτω από στατικά, δυναμικά και σεισμικά φορτία, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ, Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2018, σελ13

[33] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina,p23

[34] Σμύρης, Γιώργος, Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων και η πολεοδομια της οθωμανικής πόλης, Ηπειρωτικά χρονικά, τόμος 34, Ιωάννινα 2000 , σελ61

[35] Οικονόμου, Μελέτη της συμπεριφοράς του Φετιχιέ Τζαμιού στα Ιωάννινα κάτω από στατικά, p13

[36] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 36

[37] Οικονόμου, Συμεών, Μελέτη της συμπεριφοράς του Φετιχιέ Τζαμιού στα Ιωάννινα κάτω από στατικά, σελ 28

[38] Σμύρης, Γιώργος, Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων, σελ61

[39] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina, σελ 23

[40] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, σελ 35

[41] Οικονόμου, Συμεών, Μελέτη της συμπεριφοράς του Φετιχιέ Τζαμιού στα Ιωάννινα κάτω από στατικά σελ,28

[42] Οικονόμου, Συμεών, Μελέτη της συμπεριφοράς του Φετιχιέ Τζαμιού στα Ιωάννινα κάτω από στατικά, σελ 13

[٤٣] تلك الزخارف الممثلة في ظهور أنماط جديدة من أشكال نباتية وهندسية تشير الي الحركة الفنية الجديدة التي كانت سائدة في تلك الفترة التى تأثرت بالتأكيد بالمشاركة مع الثقافات المختلفة في المنطقة في أواخر العصر العثماني.

Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina 2016,p23

[44] Doempke,Stephan,Coca,Anduela Lulo,Petrela,Sadl,p85

[45] Ottoman Architecture IN Greece, Hellenic Ministry of Culture,p162

[٤٦] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، المجلد الأول، الكويت٢٠٠٢م، ص١٦٨-١٦٩

[٤٧] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، المجمل في الأثار و الحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي ٢٠٠٦، ص٥٣٨-٥٤٩

سيد، جمال صفوت، العمائر الدينية في غرب الأناضول إبان عهد الإمارات (البكوات) دراسة أثرية معمارية فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٩،ص٢٠٧-٢٢٠

السباعي، أميرعماد فتحي محمد، المساجد العثمانية الباقية في بلغاريا دراسة أثارية معمارية فنية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠١٥،ص٤٧٠

عبد الموجود،أحمد كاظم إبراهيم، عمارة المساجد العثمانية الباقية في ألبانيا دراسة أثرية معمارية تحليلة مقارنة، رسالة ماجستير غيرمنشورة، كلية الآثار،جامعة القاهرة،٢٠١٨،ص٤٢٤

[٤٨] أصلان ابا،أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد محمد عيسي، مركز الأبحاث والفنون والثقافةالإسلامية بإستانبول(إرسيكا)،إستانبول١٩٨٧م،ص٩٠-٩١

[٤٩] الشعبان،طلال محمد محمود، المدارس الباقية في قونية والقاهرة خلال عصر سلاجقة الروم والمماليك البحرية, دراسة أثرية معمارية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة،١٩٩٥م،ص٣٠٦-٣٠٧

[٥٠] سيد، العمائر الدينية،ص٢٠٧

[٥١] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، طراز المسجد القبة في المدينة المنورة والهفوف دراسة تحليلة مقارنة للتخطيط وأصوله وتطوره في العمارة الإسلامية، سلسلة العمارة الإسلامية في الجزيرة العربية، الجزء٢،الطبعة٢،القاهرة ٢٠٠٤م،ص٢٠

[٥٢] عبد الموجود، عمارة المساجد العثمانية، ص٤١٠-٤١١

[٥٣] السباعي،المساجد العثمانية،ص ٤٦٧

[54] Ameen, Ahmed, Islamic Architecture In Greece :Mosques, Bibliotheca Alexandrina, Center for Islamic Civilization Studies, 2017,pp110-115,154-159,171-177

مسجد والي باشا بمدينة يانينا (يانيه) بشمال اليونان دراسة أثرية معمارية

أ.د/محمد حمزة إسماعيل الحداد أ.د/أحمد أمين أ.آيه عبد العزيز إبراهيم

ملخص البحث

ازدانت المدن الإسلامية بالعديد من طرز وأنماط العمائر سواء كانت عمائر دينية أو عمائر مدنية، وقد خظيت العمائر الدينية خاصة بلاهتمام؛ ولاقت عمارة المساجد تحديدا إهتماماً كبيراً، حيث كان المسجد في العمائر الإسلامية يمثل النواة للمدينة.

ولما كانت مدينة يانينا(يانيه) الواقعة بشمال اليونانواحدة من المدن الإسلامية خلال العصر العثماني والتي تقع تحديدا في الجزءالأوروبي من الدولة العثمانية أو مايطلق عليه دول البلقان أو أوروبا العثمانية، فقد حظيت تلك المدينة باهتمام حكامها وأمرائها بإنشاء المساجد بها، لذلك فقد وقع الاختيار على مسجد والي باشا ليكون موضوعاً للبحث والدراسة والتحليل والمقارنة بغيره من المساجد الإسلامية التي تنتمى لنفس طرازه المعماري، ويعتبر مسجد والى باشا واحد من أربعة مساجد فقط مازالت باقية في المدينة حتى اليوم.

الكلمات المفتاحية:اليونان، يانيه"يانينا"، والى باشا، مسجد، قبة

المقدمة:

لمحة تاريخية عن مدينة يانينا (يانيه) بشمال اليونان:

مدينة يانينا(يانيه) هي عاصمة إقليم إيبيروس[١] وواحدة من أهم المراكز التجارية[٢] والثقافية والفكرية في شمال غرب اليونان[٣] ضمن بلاد البلقان[٤]أو ما يعرف باوروبا العثمانية[٥]، تقع مدينة يانيه "يانينا" على بعد ٤٢٠ كيلومترا شمال غرب أثينا و٢٦٠ كيلومترا جنوب غرب سالونيك[٦]، وتقع المدينة تحديدا على الضفة الغربية من بحيرة بامفوتيدا (Pamvotis)[٧](شكل ١).

من الجدير بالذكر أنه في الوقت الحالي لم يعد يقبل الرأي السائد سابقا بأن المدينة قام بتأسيسها الإمبراطور جستنيان الأول(٥٢٧-٥٦٥م) في القرن السادس الميلادى فقد كان للمدينة وجود وكيان قبل ذلك التاريخ، حيث كانت مدينة يانيه "يانينا" واحدة من أهم المدن التابعة لمنطقة إيبيروس خلال العصور الوسطي.[٨]

سقطت المدينة في أيدي العثمانيين[٩]عام٨٣٣هـ/١٤٣٠م بعد سلسلة من المفاوضات[١٠] وذلك في عهد السلطان مراد الثانى[١١](٨٢٤-٨٥٥هـ / ١٤٢١-١٤٥١م)[١٢] علي يد سنان باشا، وتذكر المصادر التاريخية أن سنان باشا حاصر قلعة المدينة فترة طويلة وذلك لقوة خطوطها الدفاعية ولكن في نهاية الأمر اضطرت السلطات السياسية والعسكرية للاستسلام في وجه القوات العثمانية وخاصة بعد معرفتهم بالكارثة التي أطاحت بسالونيك في نفس العام،وقام العثمانيون بعمل عهد لأهل المدينة يحفظ لهم جميع الامتيازات السابقة و تم منح السكان إعفاءات ضريبية,أعطاهم حرية التجارة وحصانة من السجن والأسر،كما حافظ الأسقف على الحقوق الكنسية القديمة و القضاء، وتعهد العثمانيين بعدم الاعتداء على الكنائس أو تحويلها الى مساجد، ولم يسمح للعثمانيين بالإقامة داخل القلعة، حيث كان يسكن فيها المسيحيون واليهود بشكل رئيسي، وقد سمي هذا الاتفاق بـ " مرسوم سنان " ويعتبر هذا المرسوم من أوائل الوثائق العثمانية باليونان.[١٣]

و خلال فترة القرن ١١هـ/١٧م ظهرت كثير من حركات التمرد على الدولة العثمانية أهمها كانت عام ١٠٢٠هـ/١٦١١م من قبل الأسقف تريكيس وستاجون ديونيسيوس الفليلسوف(أسقف لاريسا Larissa)[١٤]، ونتيجة لتلك الحركات المتمردة قام أرسلان باشا حاكم المدينة أنذاك بقمع هؤلاء المتمردين و أخرجهم من القلعة، وعلى إثر تلك الحركات المتمردة تم سحب كثير من الإمتيازات التي قد أعطاها العثمانيين لسكان المدينة من المسيحيين، وبدأ العثمانيون يدخلون الى القلعة ويقيمون بها وتم طرد المسيحيين منها وأصبحت مقرا للأتراك واليهود، وقد أدت سياسة القمع العثمانية ضد المتمردين الى تحول كثير من السكان الى الدين الاسلامي.[١٥]

ومنذ أن استوطن العثمانيون قلعة المدينة شرعوا في بناء المساجد و المؤسسات الدينية المختلفة لإقامة شعائر الدين الاسلامي بها، وكان على رأس تلك المنشآت المساجد والتي كانت ولا شك من أهم تلك المؤسسات التى كان يحرص المسلمون بصفه عامة على إقامتها في المدن الجديدة التي يتم فتحها حيث تعد رامزاً للدين الاسلامي.

الدراسة الوصفية لمسجد والى باشا

الموقع : يطلق عليه ايضا مسجد "بالي بك"، ومسجد الحفرة (تشوكور)[١٦]، ومسجد والي باشا، يقع مسجد والي باشا ضمن مجموعته المعمارية المكونة من مسجد ومدرسة وعمارت، على المنحدر الجنوبي الشرقي لتل يانينا(يانيه)[١٧] وفي الجهة الجنوبية الغربية من تل litharitsia والذي يقع في المنطقة العليا من المدينة يانينا(يانيه)[١٨] بالقرب من الحمامات العسكرية لتلك المنطقة، وقد أطلق عليه أيضا اسم مسجد "شيكور" و"بالى كتخدا" و"فليجييه" و"بالي كيتخوندا" و"فيلي باشا".[١٩]

وقد بنى مسجد والى باشا ومدرسته(لوحة ١) في الجهة الغربية من تلك المنطقة وذلك بالقرب من السراي التي أقامها علي باشا لإبنه والي باشا بالقرب من ذلك الموضع.

هذا المجمع يقع في وسط منطقة مفتوحة كبيرة، تشكلت من الحافة الجنوبية الشرقية للتل، المنطقة المفتوحة سابقة الذكر، كانت يُشار إليها باسم "آت بازار أو ألغوبازار" والذي تم في العديد من المرات الخلط بينه وبين "آت بازار الموجود في الناحية الغربية من المدينة. نفس المكان استُخدم أيضا للمعارض (الموالد) السنوية، ومن المؤكد أنه تم في هذا المكان إقامة معرض (مولد) "ذيباليتسا" الشهير في بدايات القرن التاسع عشر،و من الأمور المؤكده أن هذا البناء قد أقيم في موقع كانت فيه كنيسة أجيوس ستيفانوس ذات يوم.[٢٠]

المنشئ :

تعددت الأراء واختلفت حول منشئ هذا المسجد؛ فهناك من يذكر أن من أمر ببناءه والي باشا ابن على باشا حاكم المدينة، ولكن تم استبعاد هذا الرأي لان وفقا لهذه الشهادة يجب أن يكون المسجد قد نصب في نهاية القرن ١٢هـ / ١٨م وبداية القرن ١٣هـ / ١٩م وذلك لأن والي عاش بين عامي١١٨٦هـ/ ١٧٧٣م إلي١٢٣٦هـ/ ١٨٢١م.[٢١]

وهناك رأي آخر يري أن من بنى المسجد هو بالي كتخدا وذلك بعد عام١٠٨٠هـ/ ١٦٧٠م، وفيما بعد ولسبب غير معروف تم تغيير اسمه إلى جامع "تسيكور"، وتم إصلاح المسجد في وقت لاحق على يد والي باشا ابن على باشا الذي قام بإضافة مئذنة للمسجد وقام ببناء المدرسة المجاورة له وتقديم الكثير من الهبات للمسجد فتم تسميته باسم والي باشا.[٢٢]

وفقا لبعض الاستشهادات التراثية (المنقولة شفهيا)، فإن جامع "الحفرة" – والذي سُمي باسمه فيما بعد - بُني في مكان معبد القديس "ستيفانو" Agios Stephanos البيزنطي.

وبهذا نخلص إلى ان الجامع بُني خلال فترة القرن ١١هـ/١٧م، حيث أنه في تلك الفترة كانت هناك عادة إنشاء المباني الإسلامية على أنقاض معابد مسيحية أو تحويل بعضها الي مساجد عن طريق إضافة المئذنة والمحراب والمنبر، وبالتالي فإن الجامع المذكور في تقرير الرحالة أوليا جلبي عام١٠٨٠هـ/ ١٦٧٠، يتوافق مع جامع "الحفرة" باسمه القديم، ويمكن استكمال ما ورد في تقرير عام١٠٨٠هـ/ ١٦٧٠ بمعلومات لاحقة تُرجح أن الجامع أُنشيء من قِبل أحد الأشخاص الذي يُدعى "بالي كيتخوندا" في بدايات القرن ١١هـ/١٧م، وفي وقت لاحق تم تغيير اسم الجامع إلى "الحفرة" نسبة لموقعه، كما أُطلق الاسم ذاته على الأحياء المجاورة للجامع.

و في وقت لاحق تم إصلاح المبنى و إضافة مئذنة و تحويله من مسجد الى جامع و ذلك على يد والي باشا، و تم تسجيل ذلك عام ١٨٥٦م وهذا تاريخ لاحق لوفاه والى باشا الذي توفي عام ١٨٢١ وعلى ما يبدو أن تسجيل عملية الاصلاح كانت بعد فترة طويلة من إصلاح المبني.[٢٣]

تاريخ الإنشاء :

يرجع تاريخ إنشاء المسجد الحالي الي أواخر القرن ١٢هـ/ ١٨م(٤٠) وأوائل القرن ١٣هـ / ١٩م.

الوصف المعماري للمسجد :

المسجد من الخارج يظهر بصورة متواضعة الى حد كبير ولا يتناسب مع الزخارف الرائعة التي أمتلئ بها المسجد من الداخل أوالمنبر الرائع المصنوع من الرخام الثمين.[٢٤](لوحة ١-٢)

والمسجد في تخطيطه العام عبارة عن مساحة أبعادها٦×٥م؛ تنقسم الى مساحة مربعة مغطاه بقبة مثمنة- مغطاه بألواح حجرية- والتي تمثل المسجد نفسه، ويتقدم المسجد من الجهة الشمالية الغربية رواق مستطيل مغطي بثلاث قباب صغيرة ومنخفضة، ومن الواضح أن هذا السقف تم إضافته في وقت لاحق، وهو في تخطيطه يتشابه مع مسجد أرسلان باشا غير أن مسجد والى باشا غير محاط بأروقة من ثلاث جهات كما في مسجد أرسلان باشا.[٢٥]

المسجد من الخارج :

نلاحظ أن المسجد من الخارج عبارة عن جزئين متلاصقين مع بعضهما البعض، الجزء الأول عبارة عن الرواق المستطيل الذي يتقدم المسجد، والجزء الثاني هو ساحة المسجد المربعة المخصصة للصلاة، ومن خلال الرسومات واللوحات القديمة التي ترجع لمنتصف القرن ١٣هـ / ١٩م تظهر أن المسجد كان يتقدمه رواق ويتقدم الرواق دهليز أو ممر خشبي من طابقين يشرف على الساحة الخارجية بعقود نصف دائرية، ومن الواضح أن هذا الدهليز الخشبي قد تهدم وأن الرواق الذي يتقدم المسجد قد أعيد تعديله خلال أواخر القرن ١٣هـ / ١٩م وأوائل القرن ١٤هـ / ٢٠م[٢٦](لوحة ١-٢)

الواجهة الشمالية الغربية :

هي الواجهة الرئيسية للمسجد(لوحة ٣) والتي يوجد بها فتحة باب الدخول، وتعتبر واجهة الرواق الذي يتقدم ساحة المسجد المربعة، وقد غطي ذلك الرواق بثلاثة قباب تظهر كل منهما من الخارج على هيئة قبة مخروطية الشكل مغطاه بألواح من الحجارة.

وتنقسم هذه الواجهة الى قسمين:-

القسم السفلي: يبدأ من الجهة الشمالية حيث يوجد فتحة شباك مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الزجاج والخشب ويعلوها شكل عقد نصف دائري يظهر واضحا من خلال طريقة وضع قوالب الحجر الي جوار بعضها البعض، يلي ذلك الى الجهة الغربية فتحة باب الدخول وهي عبارة عن؛ فتحة معقودة بعقد نصف دائري يغلق عليها مصراعين خشبين، يلي فتحة باب الدخول الي الجهة الغربية فتحتين من الشبابيك كل منهما عبارة عن؛ فتحة مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الزجاج والخشب ويعلو كل منهما شكل عقد نصف دائري ظهر من خلال طريقة وضع الأحجار.

أما الطابق الثاني: فقد فتح به عدد ثلاث نوافذ، الوسطي عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائري مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليه ضلف من الزجاج والخشب، أما الشباكين الجانبين فكل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الزجاج والخشب، ويعلو كل منهما شكل عقد نصف دائري ظهر من خلال طريقة وضع الأحجار.

ومن الجدير بالملاحظة أن النافذتين الجانبيتين العلويتين توجدا على نفس محور النافذتين الجانبيتن السفليتين، أما النافذة الوسطى العلوية فهي تقريبا تقع في منتصف المسافة بين النافذة الوسطى السفلية وفتحة باب الدخول.

الواجهة الجنوبية الغربية :

تضم هذه الواجهة كل من؛ الواجهة الجنوبية الغربية للرواق الذي يتقدم المسجد، وكتلة المئذنة، والواجهة الجنوبية الغربية لساحة الصلاة المربعة(لوحة ٤).

الواجهة الجنوبية الغربية للرواق الذي يتقدم المسجد إنقسمت الى قسمين سفلي وعلوي وهما متشابهان حيث أن كل منهما عبارة عن؛ فتحة شباك مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليهم ضلف من الزجاج والخشب ويعلو كل شباك منهما هيئة عقد نصف دائري، ظهر جليا من خلال وضعية قوالب الحجر الى جوار بعضها البعض، ثم تمتد الواجهة وترتد الى الدخل لتكون كتلة المآذنة .

المئذنة :

نلاحظ أن كتلة المئذنة ملاصقة للجدار(لوحة٤)، لم يبقي من مئذنة مسجد والي باشا في الوقت الحالي سوي جزء من قاعدتها السفلية المربعة، وجزء بسيط من بدها الأسطواني، أما باقي بدن المئذنة و قمتها فقد فقدا، وقد سقطت المئذنة اثر انفجار أحد القنابل بالقرب منها عام ١٣٤٨هـ/ ١٩٣٠م بقرار من الدولة اليونانية.[٢٧]

أما عن الباب المؤدي للمئذنة فهو يوجد كالمعتاد في الزاوية الجنوبية الغربية للمسجد من الداخل، وكما هو ملاحظ فلا يوجد أي مدخل أخر للمئذنة، التي من الواضح أنها أُضيفت إلى البناء في مرحلة تالية، وذلك يؤكد وجهة نظر أن معظم جوامع مدينة يانينا(يانيه)، كانت في البداية مساجد.[٢٨]

ترتد الواجهة مرة أخري بعد إنتهاء كتلة المئذنة وتمتد الى الجهة الجنوبية لتكون الجدار الجنوبي الغربي لساحة الصلاة، وهذه الواجهة تضم فتحتين لشبابيك على نفس المستوي كل منهما عبارة عن؛ فتحة مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الزجاج والخشب، ويعلو كل شباك منهما هيئة عقد نصف دائري، ظهر جليا من خلال وضعية قوالب الحجر الى جوار بعضها البعض.

الواجهة الجنوبية الشرقية :

وهي الواجهة التي تضم جدار القبلة من الداخل(لوحة ٥)، وقد فتح في هذه الواجهة شباكين على نفس المستوي كل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الزجاج والخشب، ويعلو كل شباك منهما هيئة عقد نصف دائري، ظهر جليا من خلال وضعية قوالب الحجر الى جوار بعضها البعض.

الواجهة الشمالية الشرقية :

وتنقسم هذه الواجهة الي قسمين(لوحة ٦)؛ قسم يمثل الواجهة الشمالية الشرقية لمربع ساحة الصلاة، والقسم الثاني يمثل الواجهة الشمالية الشرقية للرواق الذي يتقدم المسجد.

تبدأ الواجهة الشمالية الشرقية لساحة الصلاة من الزاوية الشرقية وتمتد نحو الناحية الشمالية وهي عبارة عن شباكين على نفس المستوي كل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الزجاج والخشب، ويكل كل شباك منهما هيئة عقد نصف دائري، ظهر جليا من خلال وضعية قوالب الحجر الى جوار بعضها البعض.

ثم تمتد الواجهة نحو الجهة الشمالية لتكون الواجهة الشمالية الشرقية لكتله الرواق الذي يتقدم المسجد وهذه الواجهة عبارة عن؛ قسمين سفلي وعلوي وكل منهما عبارة عن؛ فتحة شباك مستطيلة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليهم ضلف من الزجاج والخشب ويعلو كل شباك منهما هيئة عقد نصف دائري، ظهر جليا من خلال وضعية قوالب الحجر الى جوار بعضها البعض.

ومن الملاحظ أن فتحات الشبابيك الموجودة في ساحة المسجد الداخلية أكبر من تلك النوافذ التي تم فتحها في الرواق الذي يتقدم المسجد.

أما عن القبة التي تغطي ساحة الصلاة الداخلية(لوحة ٧)، فبعد إنتهاء المربع السفلي المكون للمسجد تظهر مناطق الانتقال في الأركان حيث نلاحظ وجود زواية مرتفعة في أركان المربع السفلي تنتهي عن رقبة القبة التي تظهر من الخارج على هيئة مثمن يعلوه خوزة القبة التي جاءت على شكل قبة مخروطية الشكل مغطاه بألواح حجرية.

المسجد من الداخل :

المسجد من الداخل حاليا في حالة سيئة لانه لم يتم الاعتناء به لفترة طويلة .

يلي فتحة باب الدخول رواق مستعرض مغطي بثلاث قباب(لوحة ٨)(، وفي صدر هذا الرواق يوجد فتحة باب الدخول لحجرة الصلاة وتحديدا في منتصف المسافة بين القبتين الشمالية والوسطي، وهي عبارة عن فتحة باب مستطيلة معقودة بعقد نصف مستدير، وفي الجهة الغربية من الرواق وتحديدا على يسار باب الدخول للمسجد يوجد دخلة محراب مجوفة معقودة بعقد نصف دائري، ويرتكز قدمي العقد على عمودين رخاميين مدمجين في الجدار.

وفي كل من الزاوية الشمالية والزاوية الغربية من الرواق يوجد فتحة شباك مستطيلة تفتح على ساحة المسجد الداخلية.

وفي المستوي العلوي نلاحظ وجود ثلاث فتحات كل منها عبارة عن فتحة مستطيلة معقودة بعقد نصف دائري.

المسجد من داخل ساحة الصلاه:-

أرضية ساحة الصلاه الداخلية مدمرة بالكامل مليئة بالركام(لوحة ٩-١٠)

الجدار الجنوبي الشرقي (جدار القبلة) للمسجد من الداخل :

وهو الجدار الرئيسي لساحة الصلاة الداخلية، وقد فتح به شباكين كل منهما عبارة عن دخلة مستطيلة عميقة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الخشب والزجاج.

المحراب :

تم العثور على شظايا صغيرة من المحراب، وتشير تلك القطع الصغير الى أن هذا المحراب كان مصنوع من الرخام الأبيض باهظ الثمن وذلك على عكس المحاريب الباقية في أغلب المساجد الآخري والتي كانت غالبا ما تصنع من الجص.[٢٩]

أما المحراب حاليا فهو في حاله سيئة للغاية و متهدم بشكل كامل.

الجدار الجنوبي الغربي للمسجد من الداخل :

فتح في هذا الجدار فتحتين للشبابيك على مستوي واحد كل منهما عبارة عن؛ دخلة مستطيلة عميقة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الخشب والزجاج.

وفي الزاوية الغربية من هذا الجدار وتحديدا في مستوى مرتفع توجد فتحة مستطيلة معقودة بعقد نصف دائري، كانت تلك الفتحة قديما باب الوصول للمئذنة.

الجدار الشمالي الغربي للمسجد من الداخل :

يوجد في هذا الجدار فتحة باب الدخول وهي عبارة عن؛ دخلة عميقة مستطيلة يغلق عليها مصراعي باب من خشب.

الجدار الشمالي الشرقي للمسجد من الداخل (لوحة ١٠) :

فتح في هذا الجدار فتحتين للشبابيك على مستوي واحد كل منهما عبارة عن؛ دخلة مستطيلة عميقة مغشاه بالمصبعات المعدنية ويغلق عليها ضلف من الخشب والزجاج.

الحجرة بالكامل مغطاه بقبة مقامة على حنايا ركنية في الأركان الأربعة للمربع السفلى،بالإضافة الى أربعة مضاهيات على كل جدار من جدران المربع السفلي، كونت تلك الحنايا مع الجدران الأربعة للمربع السفلى منطقة مثمنة الشكل سمحت بإقامة الرقبة المستديرة للقبة والتى تعلوها خوذة القبة.

الدراسة التحليلة المقارنة:

يتبع مسجد والى باشا في تخطيطه طراز المسجد القبة أو مايطلق علية البعض طراز برصة الأول أو طراز المسجد ذو القبة الواحدة، ويعد هذا الطراز من أقدم الطرز المعمارية للمساجد العثمانية، وجوهر هذا التخطيط يتمثل في وجود مساحة مربعة تمثل مساحة المسجد الداخلية، وتغطي تلك المساحة المربعة بقبة مقامة على منطقة انتقال، وفي أغلب الأحيان يتقدم المساحة المربعة للمسجد رواق خارجي مغطي.[٣٠]

وعند تأصيل هذا التخطيط فإنه لم يكن شيئاً مستحدثاً في العمارة الإسلامية، حيث كان معروفاً وشائعاً قبل العصر الإسلامي بقرون عديدة، ولا سيما في تصميم بعض الوحدات و الأجزاء في العمارة المدنية وخاصة القصور فضلاً عن العمائر الجنائزية في مصر القديمة أو بلاد العراق القديم؛ مثل القصور الساسانية القديمة وفي جبانة البجوات بالداخلة في محافظة الوادى الجديد، وقد ظل هذا التخطيط باقياً خلال العصر الاسلامي.[٣١]

أما عن إستخدام هذا النمط في تخطيط المساجد فقد كان قديما وأول إشارات واضحة على إستخدامه في إقامة المساجد كانت في المساجد الصغيرة المبكرة التي بنيت في خطط مدينة الفسطاط مثل مسجد سيبان من مهرة،ومسجد مهرة على جبل يشكر،وكانت هذه المساجد أيضا تتميز بوجود سقيفة أو رواق خارجي، وبالرغم من أن هذه المساجد لم تعد قائمة في الوقت الحالى إلا أنها تمثل الإرهاصات الأولي لهذا التخطيط البسيط من طراز المسجد القبة،وقد إنتشرهذا النمط بشكل كبير خلال أواخر القرن ٥هـ/١١م حتى الربع الأول من القرن ١٤هـ/٢٠م.

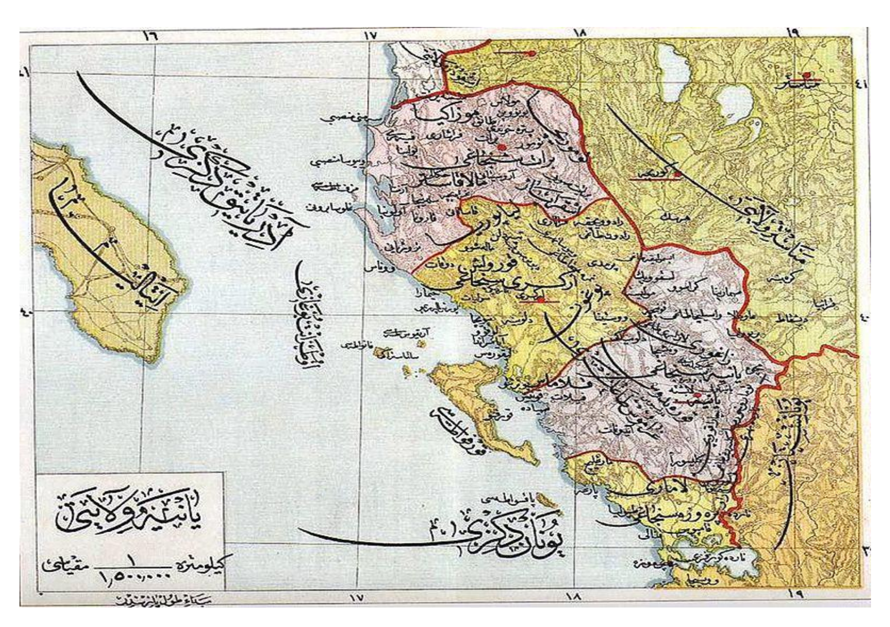
وقد انتشر هذا الطراز بشكل كبير في الأناضول خلال عصر سلاجقة الروم، ومن نماذجه على سبيل المثال لا الحصر؛ مسجد طاش في قونية(٦١٢هـ / ١٢١٥م)(شكل ٣)، مسجد قره طاي الصغير في قونية(٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م)، مسجد صرجالي بقونية الذي يرجع للنصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م[٣٢]، هذا فضلا عن بعض نماذجه التي كانت ملحقة بالمدارس مثل؛ المسجد الملحق بمدرسة إنجه منارة لي بقونية(٦٥٨-٦٦٣/١٢٦٠-١٢٦٠م)(شكل ٤)، وقد استمر هذا التخطيط سائدا خلال عصر الإمارات التركمانية ومن أهم نماذجه؛ مسجد إلياس بك في ميلاس(٧٣٠ه/ ١٣٣٠م)، مسجد إلياس بك في مانيسا(٧٦٤ه/١٣٦٢م)، جامع قرشينلو في كوتاهية(٧٩٩ه/١٣٧٧)، جامع لاله بك في ديار بكر (و الذي يرجع لأوائل القرن ١٠ه/١٦م).[٣٣]

ومن نماذج هذا الطراز في تركيا؛ جامع حاجي أوزبك بك في أزنيق(٧٣٤هـ/١٣٣٣م)(شكل ٥)، جامع علاء الدين في بورصة(٧٣٦ه/١٣٣٥)،جامع حاجي حمزة في إزنيق(٧٤٦ه/١٣٤٥م)، مسجد ملك شاه في أدرنة(٨٣٢ه/١٤٢٨)، مسجد داوود باشا في استانبول(٨٩٠ه/١٤٨٥م)، مسجد فيروز أغا في إستانبول (٨٩٦ه/١٤٩٠م)،جامع بهرام باشا في ديار بكر(٩٧٢-٩٨٠ه/١٥٦٤-١٥٧٢م)،جامع شمسي أحمد باشا ضمن مجمعة باسكودار بإستانبول(٩٨٨ه/١٥٨٠م)(شكل ٦).[٣٤]

وأنتشر هذا النمط بشكل كبير في أرجاء الإمبراطوية العثمانية فنجد من نماذجه في أوروبا العثمانية؛مسجد حمزة بك في إسكى زغرا في بلغاريا (٨١١ه/١٤٠٩م)، مسجد صوفي محمد باشا(كنيسة القديسين السبعة حالياً) في صوفيا ببلغاريا(٩٥٤-٩٥٥ه/١٥٤٧-١٥٤٨م) (شكل ٧)، مسجد أحمد بك في كستنجه(٩٨٢-٩٨٤ه/١٥٧٥-١٥٧٧م)، مسجد إبراهيم باشا في رازجراد(ترجع عمارته الحالية إلي عام١٠٢٥ه/١٦١٦م).[٣٥]

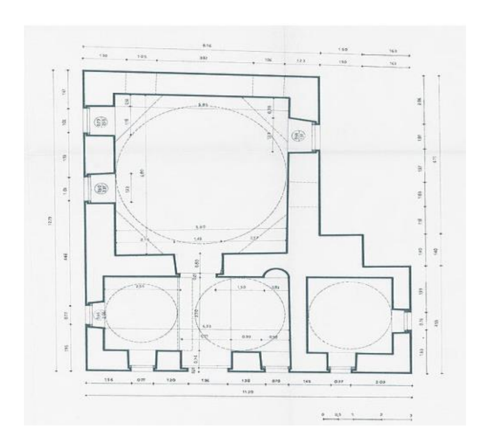
ومن نماذجه في المجر؛ مسجد غازي قاسم باشا في Pesc(٩٥٠-٩٧٢ه/١٥٤٣-١٥٦٤)، مسجد ملكوش بك في Siklos(٩٧٣ه/١٥٦٥م)، ومن نماذجه في مقدونيا؛ مسجد تاتار سنان بك في كومانوفو(أواخر القرن ٩ه/ ١٥م وأوائل القرن ١٠ه/١٦م)، مسجد حسام الدين في إشتب(أوائل القرن ١١ه/١٧م)، ومن نماذجه في ألبانيا؛ مسجد قيرشنلو في بيرات (٩٠١ه/١٤٩٥م)، مسجد حسن بالي زادة في الباسان(١٠١٧ه/١٦٠٨م)، وفي البوسنة والهرسك؛ مسجد قراكوز محمد باشا في موستار(٩٦٥ه/١٥٥٧م)، مسجد على باشا في سرايفو(٩٦٩ه/١٥٦١م)، مسجد فرهاد بك في سرايفو (٩٧٠-١٥٦٢م)، مسجد الأرناؤوطية في بانيولوكا(١٠٠٣ه/١٥٩٤م)، ومسجد الخنكار في سرايفو، ومن نماذجه في رومانيا مسجد أسمهان سلطان في مانجالياManagalya(٩٨٣ه/١٥٧٥م)، مسجد الخنكار في كوستنكيKostence(١٢٨٤ه/١٨٦٧-١٨٧٨م)،أما عن اليونان فقد أنتشر هذا النمط بشكل

كبير جدا ومن نماذجه في اليونان؛ مسجد خداونكار في بهرام قلعة (منتصف ق٨هـ/١٤م)، إسكى جامع في كموتيني (٨٧٢هـ/١٤٦٧م)، مسجد أورطة جلبي سنان بك في Varola(٨٩٦هـ/١٤٩١م) ، مسجد عثمان شاه في تركالا (منتصف القرن ١٠هـ/١٦م) (شكل ٨)، يني جامع في كومونينى(١٠١٧-١٠١٨هـ/١٦٠٨-١٦٠٩م)(شكل ٩).[٣٦]



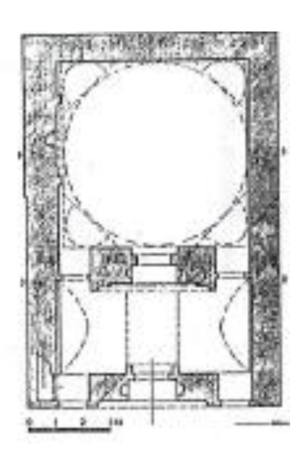
(شكل ١) خريطة عثمانية لمدينة يانيه"يانينا"عام ١٩٠٧

https://www.wikiwand.com/en/Sanjak_of_Preveza



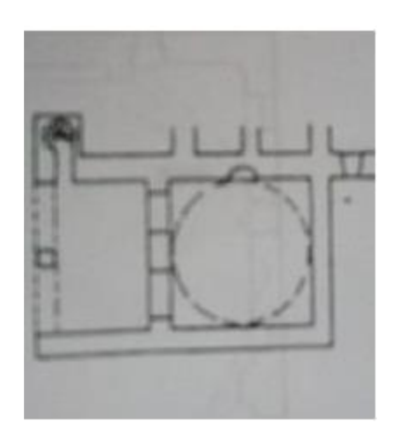
(شكل ٢) مسجد والى باشا

http://earthlab.uoi.gr/escutis/fend_object_details.php?objitem=89



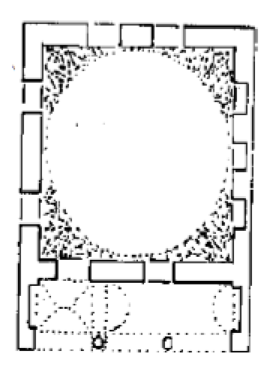
(شكل٣) مسقط أفقي لمسجد طاش في قونية

أصلان أبا، فنون الترك،ص٩١



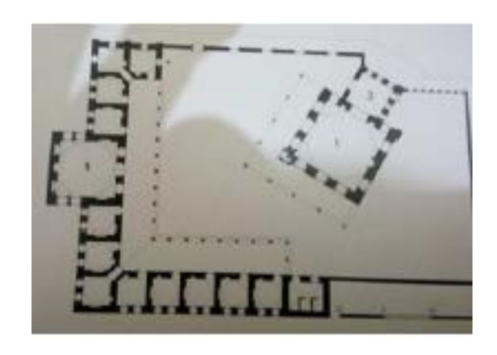
(شكل ٤) مسقط أفقي للمسجد الملحق بمدرسة أنجة منار لي بقونية

الحداد، طراز المسجد القبة، شكل١٤



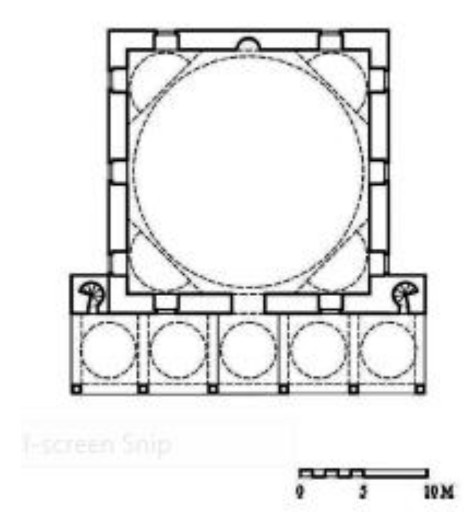
(شكل ٥) مسجد حاجي أوزبك في ازنيق

Suslu, O, Facades Views of the Turkish Anatolian Architecture, Archeologie Islamique, vol4, Paris, 1994, F:7

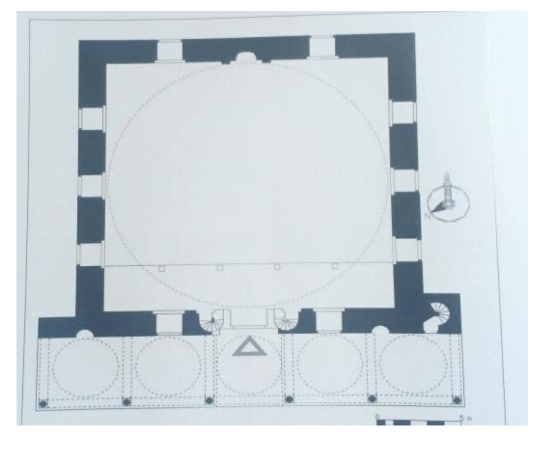


(شكل ٦) جامع شمسي أحمد باشا

Kuran, the mosque in Early ottoman Architecture, 1968. P336

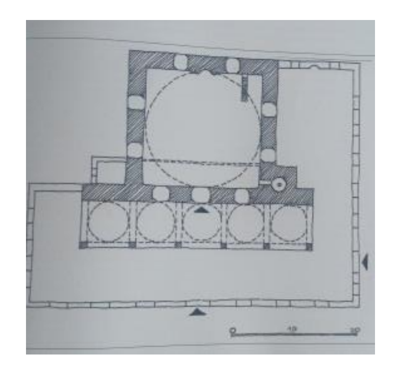


(شكل ٧) مسقط أفقي لمسجد صوفي محمد باشا في صوفيا ببلغاريا



(شكل ٨) مسجد عثمان شاه في تركالا

Ameen,Islamic Architecture, p172



(شكل ٩) ينى جامع في كوميتينى

Ameen,Islamic Architecture, p155



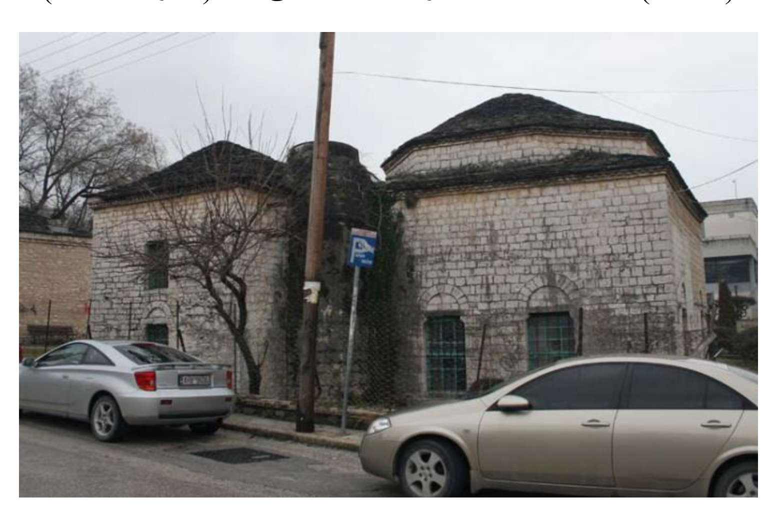
(لوحة ١) مسجد و مدرسة والى باشا (بمعرفة الباحثة)



(لوحة ٢) مسجد والى باشا (بمعرفة الباحثة)

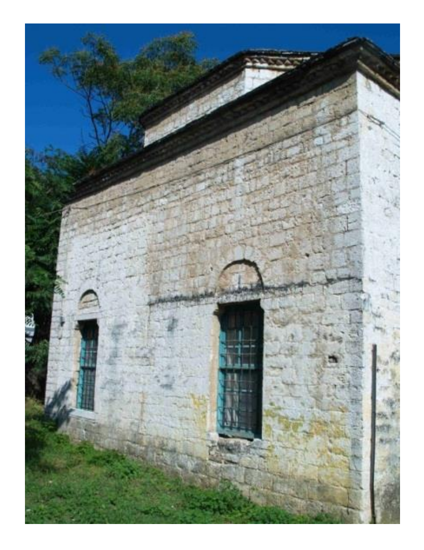


(لوحة ٣) الواجهة الشمالية الغربية لمسجد والى باشا (بمعرفة الباحثة)



(لوحة ٤) الواجهة الجنوبية الغربية لمسجد والى باشا

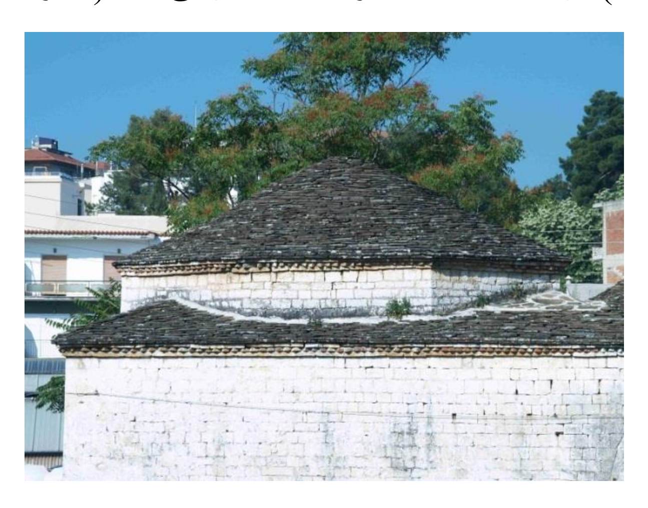
ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ



(لوحة ٥) الواجهة الجنوبية الشرقية لمسجد والى باشا (بمعرفة الباحثة)



(لوحة ٦) الواجهةالشمالية الشرقية لمسجد والى باشا (بمعرفة الباحثة



(لوحة ٧) القبة الى تغطى مسجد والى باشا (بمعرفة الباحثة)



(لوحة ٨) الرواق المستعرض الذي يتقدم حجرة الصلاة في مسجد والى باشا

ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,



(لوحة ٩) حجرة الصلاة في مسجد والى باشا

ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,



(لوحة ١٠) الجدار الشمالى الشرقي لمسجد والى باشا من الداخل ،اعمال ترميم المحراب

ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,

حواشي البحث

[١] تابسيل، ،ر.ف، معجم الدول و الأسر الحاكمة في العالم، ج١ (المعجم الألفبائي)، ترجمة:أحمد عبد الباسط حسن، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولي،٢٠١١م ، ص٣٠

https://www.britannica.com/place/Epirus

[2] ΝΙΚΟΛΑΟΣ, ΔΗΜΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΡΙΑΝΤΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ, ΣΧΟΛΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ, ΙΑΝΟΥΡΙΟΣ 2003, σελ 5

[3] ISLÂM ANSIKLOPEDISI , TÜRKIYE DIYANET VAKFI , CILT 43, Istanbul 1996,ss317-321

[٤] دائرة المعارف الإسلامية ، إعداد و تحرير إبراهيم زكي خورشيد . أحمد الشنتناوي . عبد الحميد يونس ، المجلد الثامن ، مكتبة الشعب ، ص ٢٣-٢٤

رفيق ، أحمد ، بيوك تاريخ عمومي ، آلتنجي جلد ، كتابخانه إسلام و عسكري – إبراهيم حلمي ، استانبول ، ١٣٢٨م ، ص ٢٢٢-٢٢٨

چولاقوفيتش ، صالح أحمد صالح ، الثقافة الإسلامية و العربية في البوسنة و الهرسك من سنه ٨٦٩- ١٢٩٥هـ / ١٤٦٣- ١٨٧٨م ، موستار ، ٢٠١٥، ص ٣١- ٣٢

السباعي ، أميرة ، المساجد العثمانية الباقية في بلغاريا دراسة أثارية و معمارية و فنية مقارنة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠١٥م ، ص ٢٢

فرج ، وسام عبد العزيز ، البوسنة – الصرب – كرواتيا قراءة في الأصول التاريخية ، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية ، الطبعة الأولي ١٩٩٤م ، ص ٩ .

شاكر ، محمود ، محنة المسلمون في كوسوفو ، الرياض ، مكتبة العبيكان ٢٠٠٠م ، ص١٨

الزوكة، محمد خميس، جغرافية العالم الإسلامى، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص١١١

[٥] صائب،على ،الجغرافية المفصلة لممالك الدولة العثمانية، ترجمة :جمعة بن أحمد أبو أحمد الأنطاكي، القسطنطينية ١٣٠٤هـ ،المركزالثقافي الآسيوي، مشروع مصادر التريخ العثماني(١)،دارالبشير،ص ١٥-١٨

[6] The Encyclopaedia of Islam,New Edition, Vol XI,Brill Leiden 2002,p282

[7] Leak,Willian Martin, Travels in Northern Greece, J.Rodwell,1835,p405

[8] Spanou,Sofia Maria,Worled Heritage List:The Castle of Ioannina , Master of Art (MA)in Art Low and Economy ,International Hellenic University,Thessaloniki-Greece,January 2016,p19

[٩] للمزيد من التفاصيل أنظر :

كروزيه،موريس، تاريخ الحضارات العام، المجلد الثالث، ص ٥٦٤-٥٧٤

رسلان، عبد المنعم، الحضارة الاسلامية في صقلية و جنوب إيطاليا، الطبعة الأولي، جدة-المملكة العربية السعودية ١٩٨٠م.

العبادى، أحمد مختار- سالم،السيد عبد العزيز، تاريخ البحرية الاسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط، مؤسسة شباب الجامعة.

[10] NURJA, ERMAL, YANYA VİLAYETİ AMED-REFT DEFTERLERİNE GÖRE YANYA'DA DİNİ KURUMLAR, YAPILAR VE DİNİ HAYAT,s5

[١١] أحمد، فريدون بك، منشأت السلاطين، جزأسن، استانبول١٣٤١هـ ص٣٠٥-٣٠٨

أصاف، عزتلو يوسف بك، تاريخ سلاطين بني عثمان من أول نشأتهم حتى الآن تقديم زينهم محمد عزب، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولي١٩٩٥م، ص٤٣

[12] KILIÇ ,Ayşegül ,Yanya'da İlk Osmanli Hâkımıyet Dönemı ve XIV.Yüzyila Aıt Unutulmuş Bır Zâviye,Balkan Araştirma Enstitüsü Dergisi,Cilt 5, Sayı 1, Temmuz 2016 ,s148

[13] Ameen,Ahmed, OTTOMAN USE OF EXISTING PUBLIC BUILDINGS IN FORMER BYZANTINE TOWNS: GREECE AS A CASE STUDY, 15th International Congress of Turkish Art, Naples, Università di Napoli "L'Orientale" 16-18 September 2015, Ankara 2018 ,p95

[14] ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ, YÜKSEK LİSANS TEZİ SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI, ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ, EYLÜL 2019, ,s11

[15] Doempke,Stephan,Coca,Anduela Lulo,Petrela,Sadl, Four Historic Cities In The Western Balkans, Tirana 2012,p78

[16] ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ, Οι Μουσουλμάνοι των Ιωαννίνων: από την Αυτοκρατορία στο Έθνος κράτος 1913-1923, σελ97
[17] Doempke,Stephan,Coca,Anduela Lulo,Petrela,Sadl, Four Historic Cities In The Western Balkans, Tirana 2012
[18] Ottoman Architecture IN Greece, Hellenic Ministry of Culture – Directorate of Byzantine and Post – Byzantine Antiquities ,p174
[19] Σμύρης, Γιώργος, Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων και η πολεοδομια της οθωμανικής πόλης, Ηπειρωτικά χρονικά, τόμος 34, Ιωάννινα 2000, σελ24
[20] Σμύρης, Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων, σελ41-42
[21] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ,p45
[22] ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ, Οι Μουσουλμάνοι των Ιωαννίνων, σελ97
[23] ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,s89
[24] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ,p46
[25] Σμύρης, Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων, σελ42
[26] Neumeier, The Architectural Transformation Of The Ottoman Provinces Under Tepedelenli Ali Pasha, 1788-1822,p177
[27] ÖZTUĞ, YANYA MERKEZ OSMANLI MİMARİSİ,s84
[28] Σμύρης, Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων, σελ43
[29] ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ, ΤΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝtΚΑ ΤΕΜΕΝΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ,p46
[٣٠] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، المجلد الأول، الكويت٢٠٠٢م، ص١٦٨-١٦٩
[٣١] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، المجمل في الآثار و الحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي ٢٠٠٦، ص٥٣٨-٥٤٩
سيد، جمال صفوت، العمائر الدينية في غرب الأناضول إبان عهد الإمارات (البكوات) دراسة أثرية معمارية فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٩،ص٢٠٧-٢٢٠
السباعي، المساجد العثمانية الباقية في بلغاريا ،ص٤٧٠
عبد الموجود،أحمد كاظم إبراهيم، عمارة المساجد العثمانية الباقية في ألبانيا دراسة أثرية معمارية تحليلة مقارنة، رسالة ماجستير غيرمنشورة، كلية الآثار،جامعة القاهرة،٢٠١٨،ص٤٢٤

[٣٢] أصلان ابا،أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد محمد عيسي، مركز الأبحاث والفنون والثقافةالإسلامية بإستانبول(إرسيكا)،إستانبول١٩٨٧م،ص٩٠-٩١
[٣٣] الشعبان،طلال محمد محمود، المدارس الباقية في قونية والقاهرة خلال عصر سلاجقة الروم والمماليك البحرية, دراسة أثرية معمارية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة،١٩٩٥م،ص٣٠٦-٣٠٧
سيد، العمائر الدينية،ص٢٠٧
[٣٤] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، طراز المسجد القبة في المدينة المنورة والهفوف دراسة تحليلة مقارنة للتخطيط وأصوله وتطوره في العمارة الإسلامية، سلسلة العمارة الإسلامية في الجزيرة العربية، الجزء٢،الطبعة٢،القاهرة ٢٠٠٤م،ص٢٠
[٣٥] السباعي،المساجد العثمانية،ص ٤٦٧
[36] Ameen, Ahmed, Islamic Architecture In Greece :Mosques, Bibliotheca Alexandrina, Center for Islamic Civilization Studies, 2017,pp110-115,154-159,171

أدوات الزينة فى العصر الصفوى فى ضوء تصاوير مخطوط الشاهنامه المحفوظ بدار الكتب المصرية دراسة فنيه أثريه

أ.د/ محمود مسعود
أ/ سارة أشرف فولي

مقدمة

الدولة الصفوية (١١٣٥/٩٠٧هـ) هى إحدى أهم الدول السلطانية التى قامت فى المشرق الإسلامى، وهى دوله شيعية على المذهب الأثنى عشرى ، وقد ارتبط قيام الدولة الصفوية بشخصية الشاه إسماعيل[١] ، وهو المؤسس الحقيقى للأسرة الصفوية ، وأول حاكم صفوى مستقل ، وقد سهلت له دعايات جده جنيد ووالده حيدر الطريق لتحقيق الغاية المنشودة وهى إقامة دولة جديدة فى إيران على أساس مذهبى .

وقد نجح الشاه إسماعيل فى هزيمة حاكم شيروان[٢] فرخ يسار والانتقام منه وذلك لقتل أبيه الشيخ حدر ، وبعد ذلك انتقل الى شماخى[٣] سنة ٩٠٦ه / ١٥٠٠م على رأس جيش من سبة آلاف مقاتل من رجال القزلباش[٤] ، وبعد ذلك انتقل الى باكو[٥] وتمكن من السيطرة عليها وبذلك أصبح الصدام وشيكاً بينه وبين آلوند ميرزا رئيس الآقويونلو(دولة الشاة البيضاء) وقد هزمه الشاه إسماعيل فى شرور[٦] ٩٠٧ه /١٥٠١م .

وبعد هذا الانتصار الكبير الذى حققه إسماعيل توجه الى تبريز عاصمة الآق قويونلو ودخل المدينة دخول المنتصرين ، وبدخول إسماعيل تبريز توَجَهُ أعوانه ملكاً على إيران ولقبوه بأبى المظفر شاه إسماعيل الهادى الوالى فى سنة ٩٠٧هـ / ١٥٠٢م .

وبعد أن أصبح ملكاً أعلن فرض المذهب الشيعى الإثنى عشرى مذهباً رسمياً فى مختلف أنحاء إيران[٧] .

وعقب اتخاذ الشاه إسماعيل تبريز عاصمة للبلاد شرع فى إخضاع إيران كلها ، حيث استولى على شيراز سنة ٩١٠هـ / ١٥٠٤م ، ثم كرمان وكاشان ، وقد دان له حكام أبرقوا ومازندان بالطاعة والولاء . وفى سنه ٩١٣هـ / ١٥٠٦م قضى على ثورة الأكراد واستولى على العراق وأدخل كربلاء والنجف كمدن مقدسة للشيعة فى حوزة الصفويين .

وبذلك قد تمكن الشاه إسماعيل بعد عشر سنوات من الحروب المتصلة فى مختلف أنحاء إيران من القضاء على أعدائه من ناحية وفرض المذهب الشيعى من ناحية أخرى ، وفى نفس الوقت استطاع أن يقوى من ساعد الحكومة المركزية فى تبريز وأن يوحد إيران تقريباً بإستثناء خراسان التى كانت فى قبضة قبائل الأوزبك[٨] .

مخطوط الشاهنامه :

الشاهنامه : هى ملحمه فارسيه ضخمه تقع فى نحو ستين الف بيت ، وتعتبر أعظم آثر أدبى فارسى فى جميع العصور ، وكُتب هذا المخطوط بخط صفى قلى بن فرهاد[٩] ، وتم نسخه سنه ١٠٦٦ه/١٦٥٦م ، وحُفظ تحت رقم ٥٣_ تاريخ فارسي .

لوحه رقم (١) موضوع الصوره : وهى صوره تمثل بهرام فى اجتماعه مع امراء الهند فى مجلس أُنس وطرب .

وصف الصوره :

نري في الصورة الملك بهرام يظهر بثلاثه أرباع وجه جالسا علي تخت[١٠] سداسي الشكل ، ويضع يده اليمني على رجليه فى حين يمسك باليد اليسرى كأس يقدمه للأمير الذي يجلس أمامه ، ويرتدي الملك

تاج مُثبت فيه ريشتين ريشا باللون الاحمر والاخرى باللون الأسود ، ويرتدي قفطان باللون البرتقالي ضيق الأكمام ومُزخرف بزخارف علي هيئة أوراق الشجر ، ويتمنطق بحزام من القماش ، ويظهر خلف الملك بهرام ساقية تظهر بثلاثه أرباع وجهها ، تحمل بيدها اليمنى قنينه شراب معدنيه فى حين تضع يدها اليسرى أمامها ، وترتدي الساقيه طرحه بيضاء تنساب على ظهرها ، وترتدي قلاده صغيرة حول عنقها ، وترتدي جُبه باللون البني الداكن خاليه من الزخرفه ، وترتدي أسفلها يلك باللون اللبني خالي من الزخرفه ، وتتمنطق بحزام.

أما الأمير الذي يجلس أمام الملك بهرام فيظهر بثلاثه أرباع وجه وله شارب ، ويجلس على تخت خماسي الشكل ، ويضع يده اليسرى على رجليه فى حين يمد يده اليمنى ليأخذ الكأس من الملك بهرام ، ويرتدي الأمير تاج مُثبت فيه ريشتين ريشا باللون الأحمر والأخرى باللون الأسود ، ويرتدي قفطان ضيق الأكمام باللون البني الداكن ، ويتمنطق بحزام من القماش يتدلى من الأمام ويضع فى جانبه خنجر بداخل الحزام ، ويرتدي سلسله تصل الى صدره ، ويظهر خلف الأمير جندي مُثل وجه بوضع جانبي ، يحمل فى يده اليسرى جعبه السهام فى حين يمسك باليد اليمنى درع ، ويرتدى هذا الجندي عمامه باللون الأحمر يخرج منها ريشا باللون الأسود ، ويتدلى من أذنه قيراط ، ويرتدي قفطان باللون اللبني خالى من الزخرفه ، ويتمنطق بحزام من القماش يتدلى من الأمام . ونرى فى مقدمه الصوره عازفين جالسان أحدهما ذو شارب ويمسك فى يداه أله موسيقية تعرف بأسم أله الربابه ، ويرتدي عمامه باللون الأبيض تلتف حول طاقيه باللون الأصفر ، ويرتدي قفطان باللون اللبني ضيق الأكمام وخالى من الزخرفه ، ويتمنطق بحزام من القماش ، أما العازف الأخر فيمسك فى يداه أله موسيقية تعرف بأسم الدُف ، ويرتدي طاقيه باللون البني ، ويرتدي قفطان باللون الأزرق الفاتح ، ويتمنطق بحزام من القماش ، ويجلس أمام العازفان أميران جالسان أحدهما ذو شارب ولحيه ، ويضع يداه اليمنى واليسرى على رجليه ، ويرتدي سلسله تصل الى صدره ، ويتدلى من أذنه قيراط ، ويرتدي عمامه باللون الأبيض مُحكمه بقطعه من القماش ، ويرتدي قفطان باللون الأبيض ضيق الأكمام وخالى من الزخرفه ، ويتمنطق بحزام يتدلي منه منديل باللون الأبيض ، ويوجد بجانبه قنينه معدنيه ، والأمير الأخر يرتدي عمامه باللون الأزرق الفاتح مُحكمه بقطعه من القماش ، ويرتدي سلسله تصل الى صدره ، ويتدلى من أذنه قيراط ، ويرتدي قفطان باللون البرتقالي ضيق الأكمام وخالى من الزخرفه ، ويتمنطق بحزام يتدلى منه منديل باللون الأبيض .

ونلاحظ فى الصوره :

أن الفنان نجح فى تنفيذ الصوره بطريقه السامتريه ويتضح ذلك ان عدد الأشخاص على يمين الصوره هو نفس عدد الأشخاص على يسار الصوره وهو تأثير ساسانى[١١] .

التنوع فى ملابس الأشخاص من حيث الشكل والألوان ، وكذلك فى سحن الأشخاص فمنهم ذو لحيه وشارب ومنهم بدون لحيه وشارب .

يظهر فى هذه الصوره سمه من سمات المدرسه الصفويه الثانيه وهي ظهور رجال يلبسون أقراط فى أذانهم وهو تاثير هلنستى[١٢] .

ظهرت فى هذه الصوره سمه من سمات الفن الجلائري وهى وجود كتابات أعلى وأسفل الصوره كتبت بالخط الفارسي[١٣] .

النتائج

من أهم التأثيرات التى ظهرت فى تصاوير مخطوط الشاهنامه من خلال نماذج الدراسة :

١_ أن الفنان نجح فى تنفيذ الصوره بطريقه السامتريه ويتضح ذلك ان عدد الأشخاص على يمين الصوره هو نفس عدد الأشخاص على يسار الصوره وهو تأثير ساسانى .

٢_ظهور سمه من سمات المدرسه الصفويه الثانيه وهي ظهور رجال يلبسون أقراط فى أذانهم وهو تأثير هلينستى .

٣_ظهور سمه من سمات الفن الجلائري وهى وجود كتابات أعلى وأسفل الصوره كتبت بالخط الفارسي .

أدوات الزينه التى ظهرت فى تصاوير مخطوط الشاهنامه من خلال نماذج الدراسه:

العقد : وقد ظهر حول رقبه الساقيه ملاصقاً لعنقها ، وظهر أيضا حول رقبه الملك الذى يجلس أمام الملك بهرام والأمراءوقد ظهر متدلياً يصل الى الصدر .

القيراط : وقد ظهر عباره عن خرزه تشبه الؤلؤه البيضاء .

الحزام : وقد ظهر على هيئه قطعه من القماش مربوطه من الأمام .

أغطيه رؤوس الرجال :

العمامه : وقد تعددت أشكال العمامه ما بين العمامه التى تتألف من طاقيه وشال يلتف حولها وبين العمامه المُحكمه بقطعه من القماش .

التاج : وقد ظهر عباره عن شكل خماسى مُثبت به زخارف تُشبه حبات اللؤلؤ الفرديه بالونين الأبيض والأحمر .

أغطيه رؤوس النساء :

الطرحه : وقد ظهرت امرأه ترتدي طرحه تنسدل على ظهرها مُحكمه من الامام بمنديل .



لوحه رقم (١) صوره تمثل بهرام فى اجتماع مع امراء الهند فى مجلس انس وطرب .

المخطوط : الشاهنامه .

تارخ السخ : ١٠٦٦هـ / ١٦٥٦م .

مكان الحفظ : دار الكتب المصريه .

رقم الحفظ : ٥٣ _ تاريخ فارسي .

حواشي البحث

[١] الشاه إسماعيل الأول هو الابن الثالث لحيدر ، واعتلى عرش الدولة الصفوية سنة ٩٠٧هـ / ١٥٠١م وهو فى سن الرابعة عشرة ، وولد يوم الثلاثاء ٢٥ رجب سنة ٨٩٢هـ / ١٤٨٧م ، وتوفى يوم الاثنين ١٩ رجب سنة ٩٣٠هـ / ١٥٢٤م ، عن عمر يناهز السابعة والثلاثين عاماً حكم منه أربعة وعشرين عاماً ، وقد دُفن فى أردبيل الى جوار أجداده .

[٢] هى مدينة فى أذربيجان ، وتقع على نهر كورا ، وتشكل المدينة أحد التقسيمات الادارية فى أذربيجان ، وقد كان يطلق عليها قديماً " شاه وردى " .

Bayramli (shirvan) , Azerbaijan.

[٣] هى مدينة وعاصمة رايون شماخى فى أذربيجان .

Evliya celebi(1834)Description of the Town of Shamakhi , Narrative of Trvels in Europe , Asia ,and Afrca , in the Seventeen Century .

[٤] القزلباش : تعنى بالعثمانية التركيه ذو الرؤوس الحمراء ، وهى مجموعة من الجنود الشيعة الين عينتهم الدولة الصفوية فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى .

Matthee, Rudi(2007),Persia in crisis Safavid Decline and the fall of Isfahan, p,114

[٥] هى عاصمة أذربيجان وأكبر مدنها ، ويعود تاريخها للألفية الأولى قبل الميلاد .

madatov, G ,(1975) Azerbaijan During The Great patriotic war , Baku ,p 115.

[٦] تقع شرور على نهر آراقس بالقرب من بخجوان ، سليمان ، أحمد السعيد(د،ت)تاريخ الدولة الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ، القاهرة ، ص ٥٤٤ .

[7] Savory (R), iran Under the Safavids , London, 1980 , p, 35 .

[٨] الأوزبك : كلمة تعنى سيد نفسه ، وتطلق على شعبة من قبائل الترك المغول التى تسكن المناطق الشرقية لبلاد القبيلة الزرقاء ، وتنسب هذه الشعبة الى " أوزبك خان " هو تاسع الحكام من بيت جوجى ، وقد عرفت سياسياً باسم قبيلة الأوزبك ، فامبرى ، أرمينوس(١٩٦٥)تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر ، ترجمة وتعليق : أحمد السلداتى ، ص٢٩٥ .

[٩] البعلبكي ، منير (١٩٩١)الشاهنامه "كتاب الملوك" ، موسوعه المورد .

[١٠] التخت أو المقعد : هو من رسوم الملوك رفعة لمكان الملك فى الجلوس عن غيره . القلقشندي "أبى العباس أحمد" (١٩٢٠)كتاب صبح الأعشمى ، ج٢ ، تحقيق : محمد عبد الرسول إبراهيم ، الهيئه المصرية العامة للكتاب ، ص١٣٢ .

[١١] البهنسى ، صلاح أحمد(١٩٩٠) مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، مكتبه مدبولى ، القاهره ، ص ١٢١ .

[١٢] شحاتة ، صابر محمد بركات(٢٠٢٠)النقود القاجارية وقيمتها النقدية فى ضوء بعض مجموعات المتاحف العالمية(١١٩٣_١٣٤٣هـ/١٧٧٩_١٩٢٥م) دراسة أثارية فنية ، رساله ماجستير ، كليه الأداب _ قسم الآثار ، جامعة المنيا ، ص٧٥٤ .

[١٣] الباشا ، حسن ، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، ص٢١٢ .

دراسه لربعه من مصحف عبد الله الزهدى محفوظه بدار الكتب المصريه بالقاهره "دراسه اثاريه فنيه " " تنشر لاول مره "

أ.د محمد حمزه إسماعيل الحداد & د. أمانى محمد طلعت خلف & أ.منه الله خالد سميح عبد السلام

ملخص البحث

إن الكثير من كبار الخطاطين المتميزين بكتابه الثلث و خاصاً الجلى منه ، كانوا مقلين فى كتابه المصاحف الشريفه و يرجع ذلك للاختلاف الكبير فى اسلوب الكتابه بين خط النسخ المستخدم فى كتابه المصاحف و خط الثلث و من بين هولاء الخطاطين " عبد الله الزهدى " و الذى كتب نسخه واحده من القرآن الكريم و تعتبر هذه النسخه ذات قيمه فنيه ثمينه ، و يعرض هذا البحث احدى ربعات المصحف الشريف(الربعه الثلاثون من المصحف) " المحفوظه بدار الكتب المصريه بالقاهره " و التى تحتوى على توقيع الخطاط ، و قد سلط الضوء على خمسه لوحات من المصحف ودراستهم دراسه وصفيه تحليليه ،كما عرضت فى هذه الدراسه بشكل مختصر سسره ذاتيه لكاتب الحرمين الشريفين عبد الله الزهدى من حيث نشأته و تعليمه و اساتذته و تلاميذه و نشر موقع مدفنه ملحق بتوثيق لمسار الزياره و صوره المدفن " تنشر لاول مره "

Abstract

Many of the great calligraphers who excelled in his thuluth book, especially al-Jala'i, were inscribed in his book the Noble Qur'an, and this is due to the great difference in the style of writing between the naskh script used in his book the Qur'an and the thulu script, and among these calligraphers "Abdullah al-Zuhdi" who wrote One copy of the Holy Qur'an. This copy is considered to be of valuable artistic value. This research presents one of the four quarters of the Holy Qur'an. The Noble Qur'an (the Thirty Quarter of the Qur'an) "preserved in the Egyptian Library in Cairo," which contains the calligrapher's signature. It sheds light on five paintings from the Qur'an and studied them in a descriptive and analytical study. In this study, a brief biography of the writer of the Two Holy Mosques Abdullah was presented. Al-Zuhdi in terms of his upbringing, his education, his teachers and his students, and the publication of his burial site documenting the itinerary of the visit and a picture of the burial "published for the first time

الكلمات الداله (زهدى ، ربعه شريفه ، خط النسخ)

١- المقدمه

ان الله سبحانه و تعالى قد اعز اللغه العربيه حين انزل القرآن عربياً مما اعطى لها قدسيه عن غيرها من لغات العالم المتعارف عليها ، فأصبح الحفاظ على هذا الخط مسئوليه يحملها المسلمين على اعتاقهم للحفاظ على القرآن الكريم مكتوب صحيح بدون تحوير او تغير ، فأصبح فن الخط ينافس جميع الفنون المتعارف عليها بعد تحريم الاسلام للتصوير بل و اصبح المنحنى يتصاعد حتى وصل الى قمه الابداع فقام الخطاطين بابتكار و تجويد الخطوط ، و قد اهتم رعاه الفن من الخلفاء و السلاطين و الملوك بتوفير بيئه فنيه مناسبه لهولاء الخطاطين و نتيجه لذلك ظهر عدد كبير من الخطاطين المبدعين ساهموا فى تطوير فن الخط و كان من ابرز هولاء الخطاطين فى القرن ١٣هـ - ١٩ م هو الخطاط عبد الله الزهدى (ت ١٢٩٦ هـ - ١٨٧٩ م)

سأتناول فى هذا البحث دراسه لاحدى اعمال الزهدى الفنيه ، وهى الربعه الوحيده الموجوده للزهدى بدار الكتب المصريه فسأتناول بايجاز ترجمه للخطاط عبد الله الزهدى تشمل مولده و ترحاله و تعليمه و

اساتذته و تلاميذه و اهم اعماله ، ثم عمل دراسه وصفيه مفصله للربعه الشريفه من حيث الشكل و نوع الخط المستخدم و نوع المداد والزخارف ، ودراسه تحليليه لمضمون لوحات الربعه .

٢- ترجمه للخطاط عبد الله زهدى

٢. ١ نسبه و البيئه التى نشأ بها

فهو عبد الله زهدى افندى ابن عبد القادر افندى النابلسى التميمى البقمى (حسن ، ٢٠١٠ م،ص٢٠٦ ؛ البياضى، ٣٧) ، نشأ الزهدى فى اسره ميسوره الحال من عائله التميمى ، حيث ينتسب الى الصحابى الجليل " تميم بن اوس الدارى ت . ٤٠هـ - ٦٦١ م " و كان بفخر بهذا النسب كثيراً لذلك استخدمه فى العديد من توقيعاته على اعماله كما جاء فى المسجد النبوى و سبيل ام عباس (البياضى ، ص ٣٧) .

لم يحدد تاريخ لمولده و لكن الارجح انه ولد قبل سنه ١٢٥١هـ -١٨٣٦ م و ذلك لهجرته فى تلك السنه طفلا مع عائلته من نابلس الى دمشق بالشام و من بلاد الشام الى كُوتاهية . و الدليل على ذلك الوثيقه الصادره من قائد الجيش العثمانى خسرو باشا و المؤرخه فى سنه ١٢٥١ هـ - ١٨٣٥ م عن تقديم المعونه الماليه الى اسره الشيخ عبد القادر افندى النابلسى و توفير المساعدات و التسهيلات اللازمه لهم (البياضى ،ص٣٩) ،و فى العام نفسه ذهب الى استانبول . (عبد المجيد ، ١٩٩٩ م، ص ٦ ؛ بيومى ، ١٩٩١ م ، ص ١٠٢٣)

٢. ٢ أساتذته و مصادر تعليمه

اكمل عبد الله الزهدى تعليمه بعد هجرته مع عائلته الى كوتاهيه و استانبول، فقد شجعه والده الشيخ عبد القادر افندى كثيراً على تعلم الخط العربى خاصاً وانه كان يجيد الرسم مما ساعده كثيراً فى الابداع فى الخطوط العربيه و تجويدها (حسن ، ٢٠١٠ م، ص ٢٠٦ ؛ البياضى ،ص ٣٩ ؛ مدونه حسام على) . و قد تلقى علم الخطوط على يد جهابذه من الخطاطين فى ذلك الوقت امثال مصطفى راقم (زين الدين ، ١٩٦٨ م ، ص ١٥٠ ؛ محسن ، ١٩٩١ م ، ص ١٥٠) ، حافظ راشد افندى ايوب ،مصطفى افندى عزت و الذى نال منه الاجازه فى الخط . (المكى ، ١٩٣٩ م ، ص ٣٤١ ؛ الانصارى ، ٢٠٠٤ م ، ص ١٥٠ ، محسن ، ١٩٩١ م ، ص ١٥٠)

حصل عبد الله الزهدى على اول عمل رسمى له بعد اجازاته فى الخط ، فزاول مهنة التدريس فى مدرسه تعليم الخط (المشقخانه) بجامع نور عثمانيه بالاستانه و كان معلماً للخط و الرسم آنذاك ثم مدرساً فى مدرسه المهندسخانه البريه الملكيه (بيدابيش ، ٢٠١٠ م ، ص ٢٤٩ ؛ المكى ، ١٩٣٩ م ، ص ٣٤١ ؛ عبد الرحمن ، ٢٠٢١ ، ص ٣٤٠) ، لكن اهم هذه الوظائف هى توليه مهمه كتابه خطوط المسجد النبوى بتكليف من السلطان عبد المجيد الاول سنه ١٢٧٤ هـ - ١٨٥٨ م (البياضى ، ص ٤٣) ، و بعد انتهاءه من هذا العمل الجليل لقب بكاتب الحرمين الشريفين ثم توجه الى مصر ١٢٨٣ هـ - ١٨٦٦ م و لقبه الخديوى اسماعيل بخطاط مصر الاول و اوكل اليه كتابه العديد من المنشأت .(بيومى ، ١٩٩١ م ، ص ١٠٢٤ ؛ المكى ، ١٩٣٩ م ، ص ٣٤١ ؛ البياضى ، ص ٤١).

٢. ٣ تلاميذه

استوقفتنا مدرسه زهدى الفنيه و عبقريته فى فن الخط و الرسم ،فبعد استقراره بمصر فى عهد الخديوى اسماعيل بدء العمل بالتدريس لفن الخط فشهدت مصر من خلاله نهضه فنيه غير مسبوقه فى هذا المجال و تخرج على يده نخبه من نوابغ الخطاطين و كان من تلاميذه الذين تركو بصمات فى مجال الخط حسن سرى افندى (البياضى ،ص ٤٢) ، الحاج احمد افندى (شريفى ١٩٩٨ م ، ص ١٨٣؛ البياضى ، ص ٤٢) ، حافظ وحدتى (محمد ، ٢٠١٥ م ، ص ١٥٣) ، مصطفى الحريرى (حلمى ، ١٩٩٤ م ، ص ١٣٢ ؛ حسن ، ٢٠١٠ م ، ص ٢٥٣)

٢. ٤ اعمال الخطاط ونتاجه الفنى

أسس الزهدى مدرسه خطيه و هى "مدرسه بناء الكتابه " فتميزت كتاباته بوجود مسافات بين الكلمات و الحروف بطريقه محسوبه ، كما كانت كتاباته فخمه شامخه تصعب قرائتها احياناً فكانت كتاباته متوازنه بشكل جمالى تشد النظر اليها و تستريح العين لرؤيتها ، و هذه المدرسه سبق و سار عليها السلف الصالح فى حال التركيب فقط بينما استخدمها الزهدى فى الكتابات المرسله و المركبه .(عفيفى ، ١٩٩٣ م ، ص ص أ- ب)

تتمثل قوه خطه و سعه علمه فى هذا المجال فى كتابات على الاثار الثابته من جدران و احجار فى العمائر و يظهر ذلك فى كتابات المسجد النبوى ، ميزاب الكعبه المشرفه ، سبيل ام عباس ، سبيل الشيخ صالح ابى حديد و لوح تأسيس مدرسه خليل اغا و كتابات على الاثار المنقوله من نسيج و يظهر فى كتابات كسوه الكعبه المشرفه و عدد لا محدود من اللوحات الخطيه و مصحف شريف و لوحات لسور القرآن الكريم و كتيبات ادعيه شريفه، كما كانت له ملكه خاصه فى تقليد الخطوط و يظهر ذلك فى عده لوحات قلدها الزهدى عن الخطاط عثمان المعروف بحافظ القرآن .

٢. ٥ وفاه الخطاط (توثيق لمكان دفن الخطاط ينشر لاول مره)

توفى الخطاط عبد الله الزهدى فى مصر فى سنه ١٢٩٦ هـ / ١٨٧٩ م ، و دفن بمقابر الامام الشافعى خلف قبه الامام وكيع و يطلق على القبر الان "مدفن حسين الليثى " و ان حضره المحترم اشترى المدفن جميعه من ورثه المرحوم زهدى ،قد كتب احد الشعراء رثاء له و ذكر تاريخ وفاته بطريقه حساب الجمل :

مات رب الخط و الاقلام قد   نكست اعلامها حزناً عليه
و انثنت من حسره قاماتها   بعد ان كانت تباهى فى يديه
و لذا قد قلت فى تأريخه   مات زهدى رحمة الله عليه
١١٥ ٦٦ ٦٤٨ ٢٦ ٤٤١

١٢٩٦

(المكى ، ١٩٣٩ م ، ص ٣٤١ ؛ حسن ، ٢٠١٠ م ، ص ٢١٢ ؛ احمد ، ١٩٣٧ م ، ص ٨٣ – ص ٢٦٥)

لقد قمت بزياره المدفن الا ان الحوش حاليا فى حاله مزريه تماما حيث تهدمت التركيبات و ربما تم سرقه شاهد القبر ،و يقع مدفن المرحوم الحاج حسين محمد الليثى و أولادة بشارع سيدات البكرية و رقم القطعه ١٧ / ٣٢ و للوصول الى المدفن من امام مسجد الأمام الشافعى التحرك بشارع القادرية حتى التقاطع مع شارع الأمام الليثى مسافه ٧٠ متر، ثم التحرك يسارا بشارع الأمام الليثى حتى التقاطع مع شارع السيدات البكرية مسافه ٣٥ متر، ثم التحرك داخل شارع سيدات البكرية مسافة ١٧٣ متر ، ملحق بالكتالوج خريطه توضيحيه لمسار الحركه من مسجد الامام الشافعى و خريطه توضيحيه لمجموعه المدافن بجوار قبر الزهدى و لوحه لمنظر المدفن من الخارج . (لوحه ٦ ، ٧ ، ٨)

٣- المصحف الشريف الذى خطه الزهدى

كان لانتشار خط الثلث و خاصا الجلى منه فى العصر العثمانى اثر كبير على كتابه المصاحف ، حيث اثر خط الثلث على كبار الخطاطين فى كتابه المصاحف بخط النسخ حيث يحتاج الى خبره معرفيه معينه لاختلاف اسلوب كتابته عن الجلى و لذلك نجد ان الخطاطين المعتادين على كتابه خط الثلث قاموا بكتابه اعداد قليله من المصاحف (حنش ، ٢٠١٢ م ، ص ٢٦٠) امثال الزهدى ، فقد قام الخطاط عبد الله زهدى بكتابه نسخه

واحده من المصحف الشريف و كانت لحسين باشا و ذلك بمقابل مادى قدره ثلاثين الف قرش تركى و تعتبر هذه النسخه ذات قيمه فنيه ثمينه ، فقد كتب مصحفاً كاملاً بمجلد واحد و يوجد توقيعه بأخر المخطوط (حسن ، ٢٠١٠ م ، ص ٢١٢) .
و سنتناول فى هذا البحث الربعه الثلاثون من المصحف الشريف و هى الربعه الوحيده الموجوده بدار الكتب المصريه .

٤- الدراسه الوصفيه

٤. ١ مكان الحفظ : دار الكتب المصريه بكورنيش النيل بالقاهره

٤. ٢ رقم الحفظ : محفوظه تحت رقم ٦٥ رصيد مصاحف عربى

٤. ٣ مقاس الصفحه بالمصحف : ٢٠,٥ * ١٣,٥

٤. ٤ نوع الخط المستخدم : النسخ و الثلث

4. ٥ نوع المداد المستخدم : حبر أسود ، أبيض فى عناوين السور

٤. ٦ مضمون الكتابه : اسماء السور ، الايات ، صيغه توقيع الخطاط ، تأريخ

٤. ٧ قراءه النص :

٤. ٧. ١ لوحه (١) :

١- سوره النبأ مكيه و هى اربعون ايه .
٢- بسم الله الرحمن الرحيم
٣- عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ * عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ
٤- الَّذِي هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ* كَلاَّ سَيَعْلَمُونَ
٥- ثُمَّ كَلاَّ سَيَعْلَمُونَ * أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ
٦- مِهَادًا *وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا * وَخَلَقْنَاكُمْ
٧- أَزْوَاجًا * وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا ...

٤. ٧. ٢ لوحه (٢) :

١- سوره الفجر مكيه وهى ثلاثون ايه .
٢- بسم الله الرحمن الرحيم
٣- وَالْفَجْرِ * وَلَيَالٍ عَشْرٍ *وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ
٤- وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ * هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِّذِي
٥- حِجْرٍ * أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ
٦- إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ * الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا
٧- فِي الْبِلادِ * وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ
٨- وَفِرْعَوْنَ ذِي الأَوْتَادِ * الَّذِينَ طَغَوْا
٩- فِي الْبِلادِ * فَأَكْثَرُوا فِيهَا الْفَسَادَ ..

٤. ٧. ٣ لوحه (٣) :

١- ثمَّ لَتُسْأَلُنَّ يَوْمَئِذٍ عَنِ النَّعِيمِ .
٢- سوره العصر مكيه و هى ثلاث ايات .
٣- بسم الله الرحمن الرحيم
٤- وَالْعَصْرِ * إِنَّ الإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ * إِلاَّ
٥- الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ
٦- سوره الهمزه (وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ) و هى تسع ايات
٧- بسم الله الرحمن الرحيم
٨- وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ * الَّذِي جَمَعَ
٩- مَالا وَعَدَّدَهُ * يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُ أَخْلَدَهُ

<u>٤. ٧. ٤ لوحه (٤) :</u>

١- لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ
٢- سوره الفلق مكيه و هى خمس ايات
٣- بسم الله الرحمن الرحيم
٤- قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ * مِن شَرِّ مَا خَلَقَ
٥- وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ وَمِن شَرِّ
٦- النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ *وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ
٧- سوره الناس (إِذَا حَسَدَ) مكيه و هى ست ايات
٨- بسم الله الرحمن الرحيم
٩- قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ * مَلِكِ النَّاسِ

<u>٤. ٧. ٥ لوحه (٥)</u>

١- غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ .
٢- و تمت كلمه ربك صدقاً و عدل لا مبدل لكلماته
٣- كتبه اضعف العباد * السيد
٤- عبد الله الزهدى من سلاله تميم
٥- الدارى * رضى عنه ربه البارى *
٦- غفر الله ذنوبه * و ستر عيوبه *
٧- سنه ١٢٧١ .

4. ٨ الزخارف :

١- زخرفه الاطارات عباره عن اطار مستطيل مذهب يحيط بالكتابات القرآنيه . (لوحه ١: ٥)
٢- حظيت الصفحه الاولى للربعه بالاهتمام البالغ فى الزخرفه حيث استخدام الزخرفه المتعدده الالوان و التى تضم مجموعه كبيره من الزخارف منها التصميمات الهندسيه التى تتمثل بالاطارات المستطيله التى تضم اشكال الدوائر و الجدائل و الخطوط المتداخله ، الزخارف النباتيه من اشكال الازهار و الوردات الصغيره ، و ايضا مجموعه الزخارف ذات التصميم الحر .(لوحه ١)

٣- استخدم زخرفه اشكال النجمات و الوريدات الصغيره و الدوائر لفصل مجموعه الايات عن بعضها فى كل سوره . (لوحه ١: ٥)
٤- الشرائط الزخرفيه المذهبه التى تمتد اسفل الاسطر الكتابيه و تظهر منفصله بالصفحه الاولى من الربعه (لوحه ١) و متصله بشكل خطوط متعرجه بالصفحه الاخيره (لوحه ٥).
٥-زخرفه عناوين السور حيث كتبت على ارضيه مذهبه و تحاط اسماء السور من الجانبين بالزخارف النباتيه من فروع نباتيه و ازهار صغيره ، و كان الزهدى احيانا يستكمل بعض الكلمات من السوره فى منتصف ذلك الشريط و يستبدل الزخارف النباتيه باسم السوره و ذلك لضيق المساحه و فى هذه الحاله قام بتذهيب الجوانب فقط دون تذهيب منطقه استكمال السوره . (لوحه ٣ – ٤)

٥- الدراسه التحليليه

٥. ١ من حيث الشكل

٥. ١. ١ انواع الخطوط التى استخدمها الخطاط

خط النسخ

اطلق على خط النسخ عده اسماء منها البديع ، المحقق، المدور ، المقور، و قد اطلق العثمانين على هذا الخط اسم خادم القرآن لكثره استخدامه فى نسخ المصاحف (الجبورى ، ١٩٩٤ م ، ص ١٣٧ ؛ القحطانى ، ص ٢٨٧ ؛ الجبورى ،١٩٩٩م ، ص ص ٧-١٢) ، ومن مميزات هذا الخط انه لا يقبل التركيب مثل خط الثلث فيكتب فى سطور منفرده و خروف متساويه فى الحجم و كلماته مفرده بجوار بعضها دون تداخل مما يجعلها اسهل فى القراءه ، كما ان خط النسخ يربط بين سهوله قراءه حروفه و الجمال فى التركيب ،و لذلك كثر استخدامه فى نسخ المصاحف و كتابه المؤلفات و المخطوطات (ابو طربوش ، ٢٠٠٢ م ،ص ٣٦٩ ؛ فتونى ، ص ١٤١)

٥. ١. ٢ الخصائص الكتابيه للخطاط

١- امتلك الزهدى مهاره كتابه الثلث الجلى و النسخ بنفس القوه و الاتقان ، فكما ابدع فى الثلث الجلى على العمائر نجد ابداعه فى النسخ فى لوحاته و استخدامه للنسخ المقرمط (الضيق) فى المصحف الشريف و هى من اهم الخصائص التى ترفع من شأن الزهدى.
٢- تميزت الكتابات النسخيه عند الزهدى بارتكاز حروفه على السطر و جمال التركيب و وضوح الحروف و الكلمات مما جعل اعماله النسخيه سهله القراءه .
٣- استخدم الزهدى التنقيط المنفصل فى كتاباته بخط النسخ بعكس كتاباته بالثلث ، فتظهر النقاط مفرقه و بشكل واضح .
٤- استخدم الخطاط صور الحروف المختلفه فى خط النسخ ، كما استخدم حرفى العين واختها و الميم باختلاف صورهم المفرغه و المغلقه ، حيث ان حروف النسخ جميعها مفرغه من الداخل ماعدا الحروف السابقه تاتى على الصورتين .

٥. ٢ من حيث المضمون

- مضمون الكتابات كما ذكرنا بالسابق فى النقطه (٤. ٦) و نتوقف هنا عند توقيع الخطاط.

فمن خلال دراستى لاعمال الخطاط عبد الله الزهدى نجد اختلاف الصيغه الكتابيه بتوقيعاته على اعماله فلم تقتصر فقط على اسمه و لكن ذكرفى بعض اللوحات نسبه ، القابه ، وظائفه و اساتذته .

٥. ٢. ١ دراسه لاسلوب توقيع الزهدى على المصحف مع مقارنتها باسلوب توقيعه على مختلف اعماله :

-جاء توقيعه على الربعه بصيغه : كتبه اضعف العباد * السيد عبد الله الزهدى من سلاله تميم الدارى * رضى عنه ربه البارى * غفر الله ذنوبه * و ستر عيوبه * سنه ١٢٧١ . (فورد بالتوقيع اسمه ، نسبه لعائله التميمى ، الدعاء ، تاريخ الكتابه)

-كما تعددت صيغ التوقيع بسبيل ام عباس فشملت اسمه تاره ، نسبه ، وظيفته تاره اخرى كالاتى :كتبه زهدى ، كتبه عبد الله الزهدى من سلاله تميم الدارى ، كتبه كاتب الحرم النبوى الشريف .

-جاءت صيغه التوقيع على جدار القبله بالمسجد النبوى لتشمل وظيفته و اسمه و نسبه كالاتى : اللهم مشفع هذا النبى الكريم لكاتب الحرم النبوى الشريف عبد الله الزهدى من سلاله تميم الدارى رضى عنه ربه البارى .

-كما اشتمل توقيعه احيانا على اسم استاذه للخط فجاء فى بعض اللوحات بصيغه : كتبه الفقير السيد عبد الله الزهدى من تلاميذ الاستاذ الاكرم السيد الحاج مصطفى عزت .

-كما جاء بالتوقيع ذكر للمكان الذى خط به اللوحه بصيغه : نقلهم السيد عبد الله الزهدى فى محروسه مصر.

الخاتمه

- قامت الدراسه بنشر و دراسه ربعه من المصحف الشريف الذى خطه عبد الله الزهدى و هى الربعه الثلاثون و التى تبدأ بسوره النبأ و تنتهى بسوره الفاتحه و توقيع الخطاط .

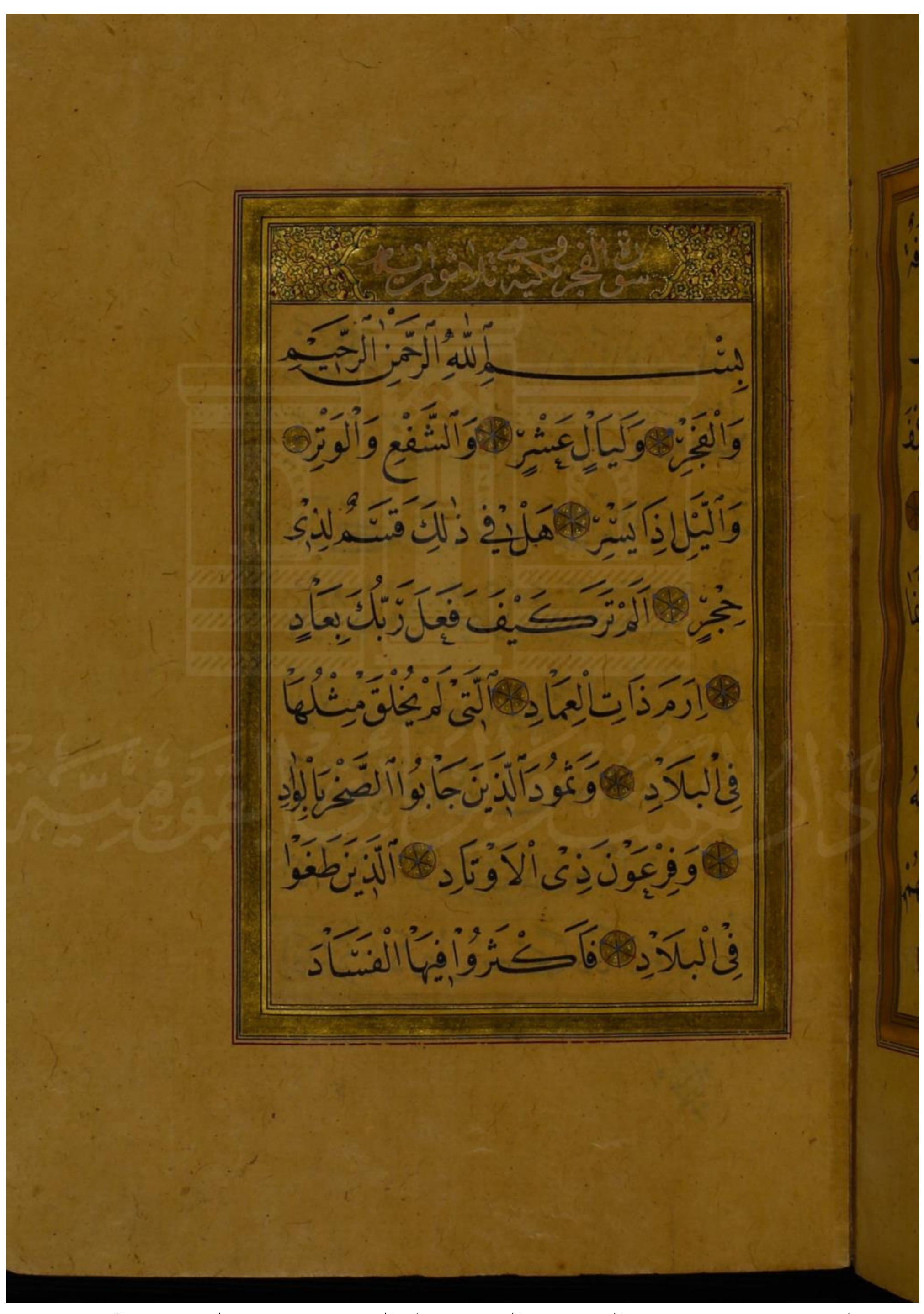
- قامت الدراسه بنشر مكان قبر الخطاط عبد الله الزهدى " لاول مره " بمقابر الامام الشافعى ،و الذى يعرف حالياً بمدفن حسين محمد الليثى و اولاده الذى تفضل بشراء المدفن من ورثه عبد الله الزهدى ، و يقع المدفن بشارع السيدات البكريه المتفرع من شارع الامام الليثى .

- كشفت الدراسه عن براعه الخطاط عبد الله الزهدى بكتابه النسخ بنفس القوه و الاتقان فى كتاباته بخط الثلث الجلّى ، فكما ابدع فى الثلث الجلى على العمائر نجد ابداعه فى النسخ فى لوحاته و استخدامه للنسخ المقرمط (الضيق) فى المصحف الشريف و هى من اهم الخصائص التى ترفع من شأن الزهدى .

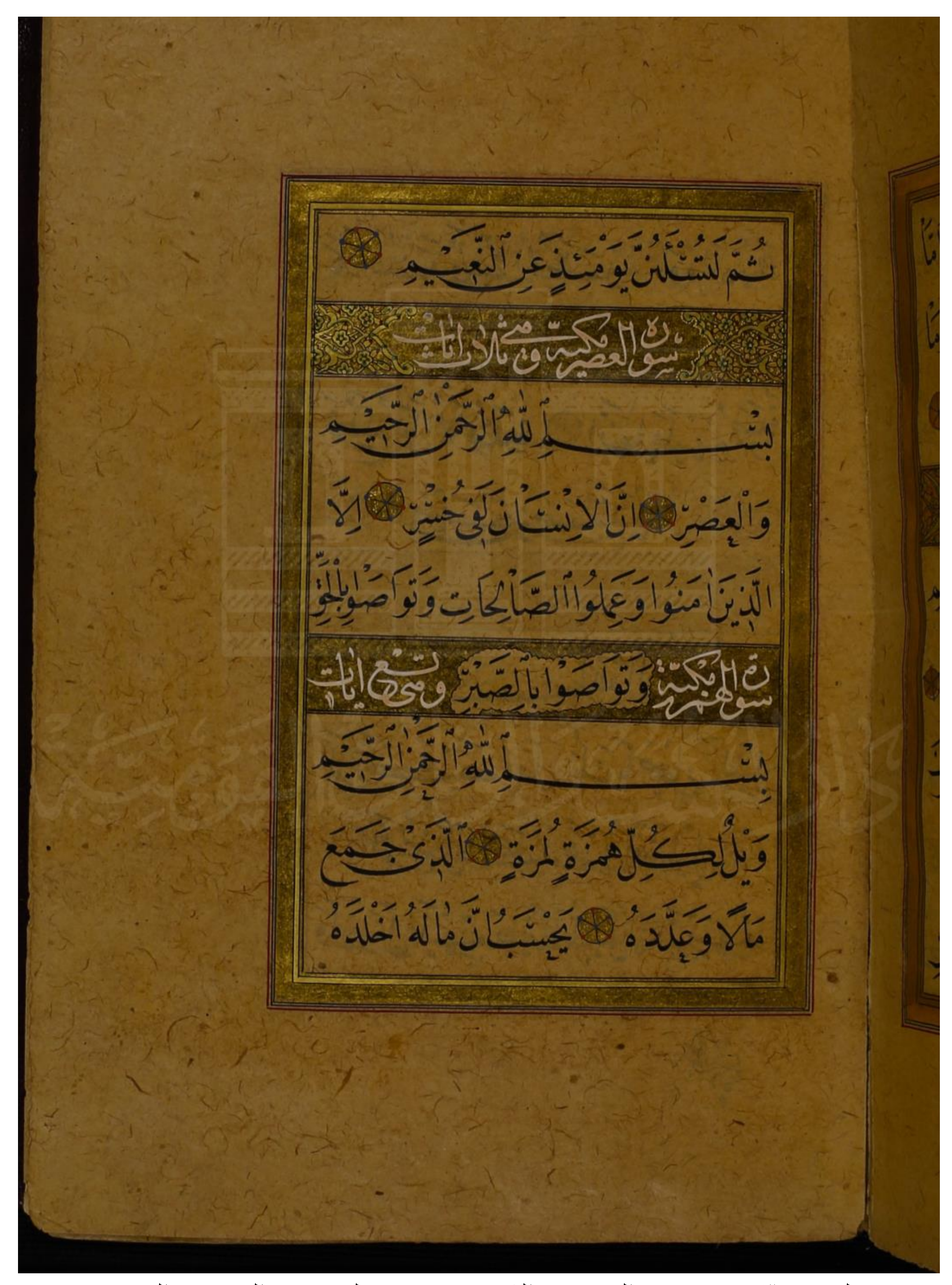
اللوحات



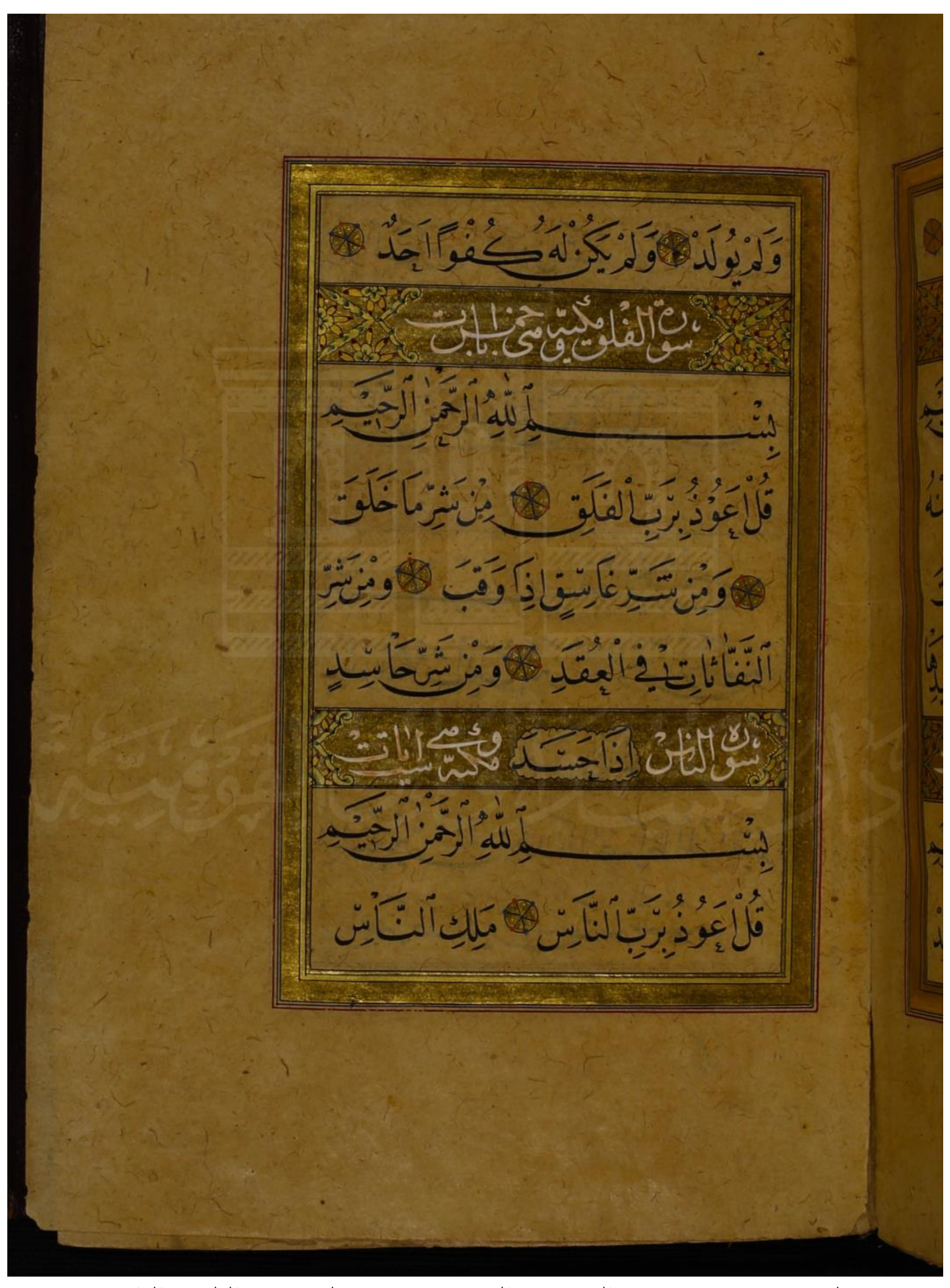
لوحه (١) الصفحه الاولى من ربعه بالمصحف الشريف الذى كتبه الزهدى تحتوى على سوره النبأ محفوظه بدار الكتب المصريه بالقاهره .
)ينشر لاول مره(


بسم الله الرحمن الرحيم
والفجر وليال عشر والشفع والوتر
والليل اذا يسر هل في ذلك قسم لذي
حجر الم تر كيف فعل ربك بعاد
ارم ذات العماد التي لم يخلق مثلها
في البلاد وثمود الذين جابوا الصخر بالواد
وفرعون ذي الاوتاد الذين طغوا
في البلاد فاكثروا فيها الفساد

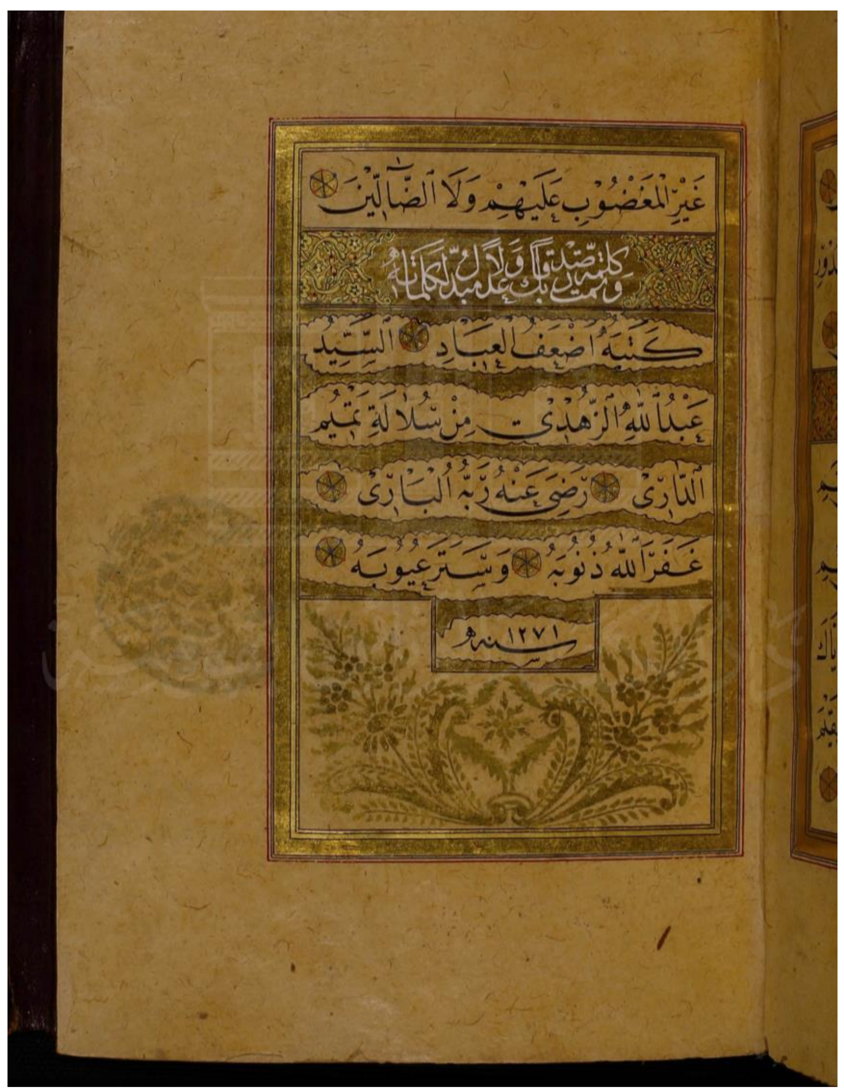
لوحه (٢) صفحه من المصحف الشريف بقلم الزهدى تحتوى على سوره الفجر
(ينشر لاول مره)


ثم لتسئلن يومئذ عن النعيم
سورة العصر مكية وهي ثلاث آيات
بسم الله الرحمن الرحيم
والعصر إن الإنسان لفي خسر إلا
الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق
سورة الهمزة مكية وتواصوا بالصبر وهي تسع آيات
بسم الله الرحمن الرحيم
ويل لكل همزة لمزة الذي جمع
مالا وعدده يحسب أن ماله أخلده

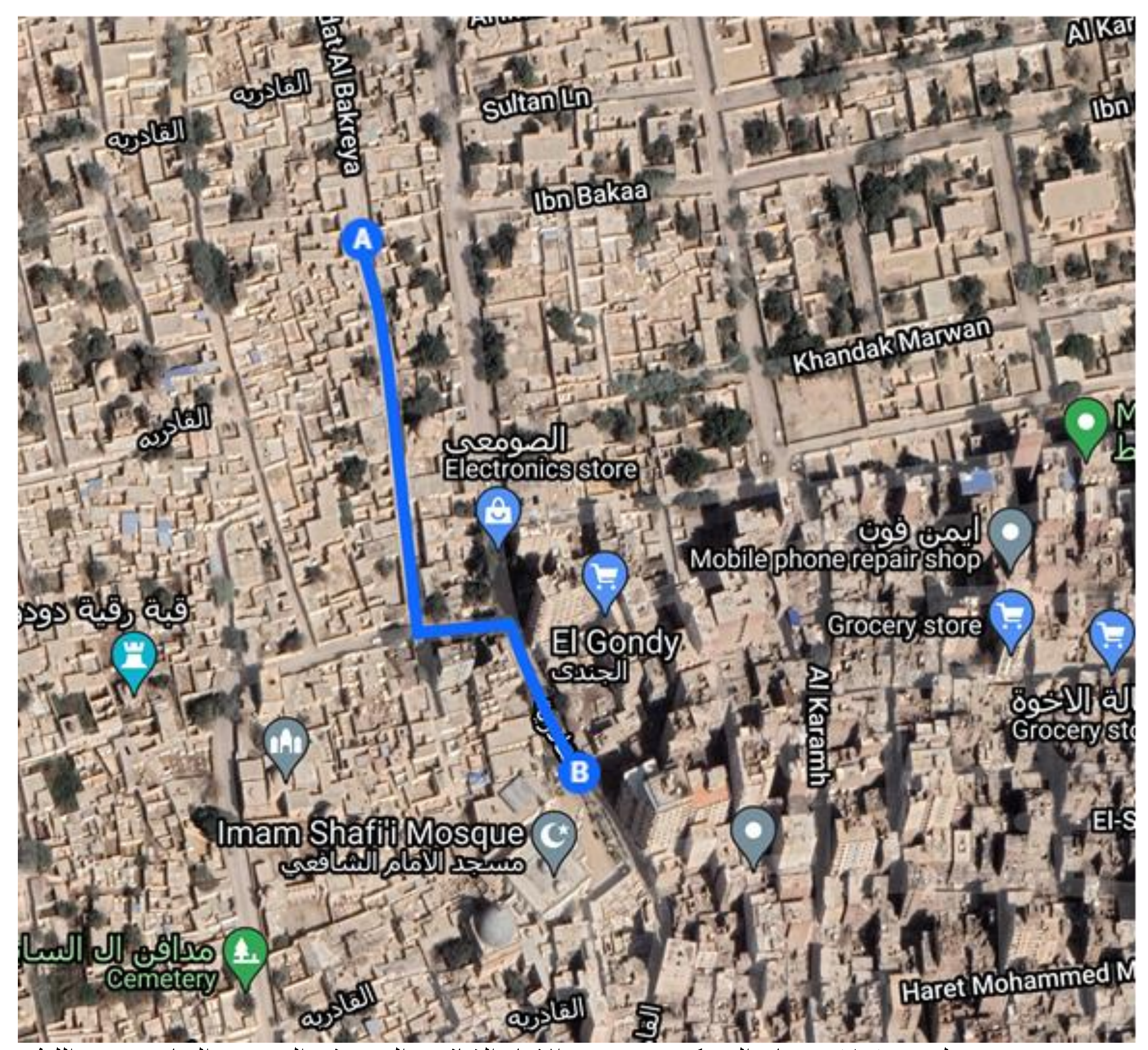
لوحه (٣) صفحه من المصحف الشريف تحتوى على سوره العصر و الهمزه
)ينشر لاول مره(



لوحه (٤) صفحه من المصحف الشريف تحتوى على سوره الفلق و الناس
)ينشر لاول مره(



لوحه (٥) الصفحه الاخيره من المصحف الشريف و التى تحتوى على توقيع الخطاط (ينشر لاول مره)



لوحه (٦) مسار الحركه من مسجد الامام الشافعى الى مدفن المرحوم الحاج حسين الليثى)ينشر لاول مره(

A	مدفن المرحوم الحاج حسين محمد الليثى وأولادة
B	مسجد الأمام الشافعى



رقم المدفن على الخريطه	رقم القطعة	توصيف المدفن
١	٣٢/١٩	أنشأ هذا المدفن السيد أفندى حسين الباجورى فى رجب سنه ١٣٠٧
٢	٣٢/١٨	مدفن الأميرلاى محمد عبد السلام عبد الحميد / اللواء نبية محمد رشاد
٣	**٣٢/١٧**	**مدفن المرحوم الحاج حسين محمد الليثى و أولاده (قبر الخطاط عبد الله الزهدى)**
٤		مدفن عائلة الشناوى محمد كامل عبدالله الشناوى / فاطمة عبد الحليم الشناوى
٥		مدفن الحاج نجيب جاد الرب ١٩٤٩ م / ١٣١٤ هـ
٦		مدفن عائلة المستشار مصطفى نور الدين طاهر
٧	٣٢/٥٤	مدفن محمد يوسف أفندى رقم ٣٢/١٨ سابقا ٣٢/٥٤ حاليا إشراف الأوقاف
٨		مدفن عائلة المغفور له مصطفى محمد البعلاش أمام مدفن المرحوم الحاج حسين محمد الليثى
٩		مدفن الشيخ محمد إبراهيم بركات ١٩٧١م / ١٣٩٠ هـ
١٠		مدفن مصطفى محمد على و أخيه حسن محمد على ١٩٦٦ م
١١		مدفن مصطفى شابك ١٩٩٩ م / ١٤٢٠ هـ

لوحه (٧) شكل توضيحى للمدافن المجاوره لمدفن المرحوم الحاج حسين محمد الليثى
و اولاده (قبر الخطاط عبد الله الزهدى)
)ينشر لاول مره(





لوحه(٨) منظرعام لمدفن المرحوم حسين محمد الليثى و المدفون بداخله الخطاط عبد الله الزهدى .
(ينشر لاول مره)

المخربشات العربية بجبانة العرائس القبطية بواحة الداخلة دراسة أثرية فنية

د / محمود محمد صالح
المشرف علي منطقة اثار شرق الداخلة بالوادي الجديد

ملخص البحث

ارتبط تاريخ مصر القبطي بالتاريخ الديني للمسيحية في مصر مع أن تاريخ الأقباط هو تاريخ حضاري في المقام الأول وليس تاريخ ديني وان كان الدين عنصر مهم من عناصر الثقافة وخاصة ثقافة المصريين الذين وصفهم هيرودوت بالتدين، ويظهر ذلك واضحا من خلال الآثار التي خلفوها وخاصة في الواحات.
ونظرا لاضطهاد الرومان للمسيحيين، لم تظهر لهم منشآت دينية طوال القرون الأولى من انتشار المسيحية، فقد كانوا يمارسون عباداتهم في المقابر والسراديب، وفى بعض المعابد الوثنية والكهوف، كما كانوا أحيانا يتعبدون سرا في بيت من البيوت بعد عمل شرقية به، وقد ظلوا على هذا الحال إلى أن أعتنق الإمبراطور الروماني قسطنطين المسيحية ثم اعترف بها الدين الرسمي الوحيد للبلاد.
جبانة العرائس منطقة صحراوية تحيط بها التلال المرتفعة وتتضمن هذه الجبانة تسع أضرحة قبطية مبنية بالطوب اللبن، تأتي أهمية جبانة العرائس فيما تحمله من مخربشات عربية سجلت على جدرانها المسافرون من القوافل التي تمر بالجبانة، وجرت العادة ان تستريح هذه القوافل في داخل مقابر تلك الجبانة، واعتادوا الإقامة لأيام عديدة في حجراتها وكأنهم يعيشون داخل مدينة.
تهدف الدراسة إلى دراسة هذه المخربشات التي نقشت وطرق تنفيذها من حيث الشكل والمضمون.

الكلمات الدالة:
واحة – الواحات الداخلة – الأقباط – مخربشات – جبانة – العرايس – مزارات – البجوات .

مقدمة

تحظى دراسة المخربشات الكتابية بأهمية كبيرة من نواح عديدة حيث تساعدنا في تحديد الفترة التاريخية خاصة إذا ذُكر فيها تاريخ المخربشة، نلاحظ أن هذه المخربشات تتضمن الحقائق التاريخية عن الحقب التاريخية المختلفة للحاكم والوزراء والأمراء، وهذا ما يساعدنا في تحديد تلك الفترات المتتالية.
تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تعكس لنا الأهمية المكانية لجبانة العرايس وأسماء الزائرين الذين استقروا بها وإظهار الدور التاريخي الهام لجبانة العرايس الذي لعبته في تلك الحقبة الزمنية.

ما هي الواحـــــــــــــة؟

تطلق كلمة واحة (١) في اللغة العربية على منخفض من الارض الصالحة للزراعة في منطقة صحراوية وهى مشتقة من اللفظة المصرية القديمة Wh3T(٢) التي تعنى المرجل او الغلاية واستخدم اللفظ ليدل على شيء اجوف يحتفظ بالسوائل وذلك فيما يحتمل لتشابه شكل المرجل مع شكل الواحة المنخفضة في الصحراء وبها عيون المياه (٣).

وفي اللغة اليونانية عرفت باسم "Οασις" "Oasis" وفى اللغة القبطية كانت تنطق "واهة" أو " واه " ، ويقصد بالبقع المسكونة الواحات[٤]، وفي موضع أخر يصف الواحات بأنها مثل جزر في بحر[٥]. **(خريطة ١)** .

الموقع الجغرافي العام للواحـــــات:

قبل الحديث عن موقع الواحات[٦] نود أن نشير إلى أن الصحارى المصرية ليست إلا جزءا من الحزام الصحراوي الكبير الذى يبدأ من ساحل المحيط الأطلسي في شمال أفريقيا ويمتد الى البحر الأحمر وسيناء وشبه الجزيرة العربية والعراق ويستمر نحو الشرق حتى يصل الى اواسط آسيا وتقع جميع واحات مصر فى الصحراء الغربية والتي تشغل أكثر من ثلثى مساحة مصر كلها وهى من اشد مناطق العالم جفافا وفى جنوبى هذه الصحراء هضبة مرتفعة من الحجر الرملى النوبى تمتد من جبال العوينات (ارتفاعها يزيد عن ١٨٠٠مترا) ثم تهبط تدريجيا حتى تصل الى المنخفض التى توجد به الواحات الخارجة و الداخلة وفى شمال هذا المنخفض نجد هضبة من الحجر الجيري ترتقى نحو ٥٠٠ مترا عن سطح البحر وتمتد الى منخفض الفرافرة والبحرية ثم يستمر سطح الهضبة في الانحدار وهو متجه شمالا إلى أن ينتهى بمنخفض كبير تصل بعض اجزائه في بعض انخفاضها الى ما تحت سطح البحر مثل منخفض واحة سيوة([٧]) ومنخفض القطارة[١]

الطرق والدروب بين الواحـــــات:

ربطت الطرق الصحراوية بين الواحات بعضها ببعض فقد اتصلت واحة الخارجة بالواحة الداخلة بطريقين رئيسيين ويربطهما بوادي النيل وهما:

(١) طريق الغباري:

يصل بين واحة الداخلة وبين مدينة الخارجة، ويبلغ طوله ١٥٥ كم الي تنيدة، وهو صالح لسير السيارات [٨].

(٢) درب الطويل:

يخرج من أسيوط متجهاً نحو الواحات الداخلة على مسيرة ٦٥كم من بلاط يتفرع منه فرع يتجه الي بلاط حيث يلتقي "درب الغباري" والاخر يتجه نحو القصر ممتداً الي الفرافرة وهو صالح لسير السيارات فيما بين اسيوط وبلاط. [٩]

يلتقي درب الطويل بعد تفرعه نحو القصر من نقطة التفرع "بدرب الخشي" الذي يمضي معه الي القصر [١٠].

(٣) درب الخشي:

يصل أسيوط رأساً بالقصر في واحة الداخلة وهو صالح لسير السيارات ثم يمضي الي الفرافرة [١١]

(٤) درب الطرفاوي:

يبدأ من موط متجهاً نحو الجنوب حيث يلتقي بدرب الأربعين عند (واح الشب) وطوله ٣٥٠ كم.

غير أن أهم الطرق جميعا (درب الأربعين) الذى اتبعه حرخوف في رحلته الثالثة الى بلاد أيام ويبدأ من مدينة أسيوط ثم يخترق الصحراء مارا بالواحات الى دارفور بالسودان وقد ارتبطت هذه الطرق بوقوع العديد من بلدان الواحات عليها من ذلك وقوع بلدة بلاط بالواحات الداخلة علي درب الأربعين

ودرب الطويل ووقوع بلدة القصر على درب الغبارى، وقد أسهم ذلك بدور واضح في التفاعل الحضاري بين هذه البلدان وما يمر بهذه الطرق من قوافل تجارية فكان لذلك تأثيره الواضح في شتى مناحي الحياة، وخاصة في عمارة هذه البلدان، ولقد كان اختيار مواقع المدن مرتبطا غالبا بالأقاليم وبالطرق التجارية المهمة التي تمكنها من توفير احتياجاتها، وتصدير انتاجها [١٢] .

الموقع

تتبع واحة الداخلة [١٣] محافظة الوادي الجديد وهي المحافظة التي تضم ثلاث واحات من بين الواحات الخمس [١٤] التي تضمها أرض مصر وهذه الواحات الثلاث هي: الخارجة والداخلة والخارجة، أما الواحتين الأخرتين هما البحرية تتبع محافظة الجيزة وسيوة وتتبع محافظة مطروح وكلاهما تقع في الصحراء الغربية [١٥].

تقع الداخلة إلى الشمال الغربي من الخارجة، و كانت تسمى في العصر الفرعوني كنموت (kenmu)، وفي العصر الروماني عرفت باسم (Mwthis)، وحتى عام ٣٠٧ م كانت واحة الداخلة جزءاً من إقليم هيبس، ولكنها تحولت إلى إقليم يعرف باسم إقليم موط بعد ذلك التاريخ[١٦]**(خريطة٢)** .

يقع منخفض الواحات الداخلة[١٧] بين دائرتي عرض ٢٥-٢٦° شمالاً، وخطي طول ٢٨-٣٠° شرقاً، ويقع إلي الغرب من نهر النيل بحوالي ٣٠٠ كم ، وتقدر مساحته بنصف مساحة منخفض الخارجة [١٨] .

واحة الداخلة تبعد عن الخارجة ١٩٠ كم [١٩]، كانت تسمي قديما موت (الثالوث آمون وموت وخنسو)، حرفت الآن لتكون موط وهي العاصمة [٢٠] .

ويمتد بشكل عرضي بعكس منخفض الخارجة الممتد بشكل طولي ويحده من الشمال جرف منخفض الخارجة، ومن الشرق والغرب تغطيه الرمال السافية، أما من الجنوب فالمنخفض مفتوح على الصحراء بدون حافة مثل منخفض الخارجة، ويتميز المنخفض بانخفاض منسوب جزئه الشرقي من تنيدة، وقاع المنخفض يخلو من التلال المنعزلة، وأهم ما يميز انتشار التراكمات الرملية التي تمتد في شكل كثبان رملية طولية تأخذ محاورها الاتجاه الشمال الشرقي – الجنوبي الغربي باتساع حوالي ١٠ كم وطول حوالي ١٠٠ كم [٢١].

المساحة

تشغل الواحات المصرية [٢٢] عموما مساحة كبيرة من مساحة مصر تصل إلى٤٢./. من مساحة مصر. والواحات الداخلة جزء أو واحة من هذه الواحات تشغل مساحة كبيرة في الصحراء الغربية [٢٣]

ورد في نصوص معبد إدفو ذكراً لسبع واحات مصرية هي:- الداخلة, الخارجة, الفرافرة , سيوه ، البحرية, وادي النطرون, وربما المنطقة الواقعة بين الفرافرة والبحرية والتي تسمى الحيز. ولعل أقدم ذكر للواحات يعود لعهد الأسرة السادسة حينما ذكر حرخوف[٢٤] حاكم أسوان في عهد الملك ببي الثاني أنه قد سلك طريق الواحات، واستمرت الإشارة في النصوص إلى الواحات[٢٥] حتى عصر الانتقال الأول وعهد الملك منتوحتب الثاني[٢٦].

ينقسم سكان الواحات عنصريا الي قسمين رئيسين:

التحنو Thno ويسكنون سيوة والبحرية، التمحو Tmhw ويستوطنون الفرافرة والخارجة والداخلة حتى حدود السودان والغالبية العظمى من سكان الواحات الثلاث السابقة من العنصر الحامي بيض البشرة يختلفون من العنصر العربي البدوي [٢٧] إلا انه في العصر الحجري الحديث هجر السكان هذه الواحات، نتيجة طمر ينابيع المياه الطبيعية بالرمال وزحف الكثبان الرملية عليها، واستمر هذا الحال إلي عصر ما قبل الأسرات [٢٨] .

ظهور المسيحية فى مصر

حكم البطالمة([٢٩]) مصر من الإسكندرية منذ بطليموس الأول حتى كيلوباترا السابعة دون أحداث أي قلاقل في مصر حافظوا على العادات والتقاليد والثقافات المصرية ولم يفرضوا ديانة أو لغة على المصريين حتى سنة ٣٠ قبل الميلاد إلى أن أتى الرومان([٣٠]) إلى مصر وقضوا على الدولة البطلمية واحتلوا مصر وحولوها من مملكة مستقلة إلى ولاية رومانية يحكمها نائب عن الإمبراطور الروماني مهمته جمع اكبر قدر من الضرائب ونقل الغلال إلى روما لملء خزائن الإمبراطورية الرومانية بالمال والغلال بالإضافة إلى تطبيق القوانين والشريعة الرومانية على المصريين، واستمر حكم الرومان لمصر ٦٧٠عام انتهى بدخول الإسلام مصر على يد عمرو بن العاص([٣١]) .

دخلت المسيحية مصر خلال حكم الرومان في النصف الأول من القرن الأول الميلادي على يد القديس مرقص([٣٢]) ويكاد يجمع الباحثون والمؤرخون على انه أول من بشر بالدين المسيحي فهو يعد ضمن السبعين رسولا الذين تفرقوا في أنحاء البلاد للدعوة للدين الجديد [٣٣]

أما بالنسبة للمكان الذي نفذت منه المسيحية إلى مصر فالبعض يشير إلى انه مدينة الإسكندرية حيث هيأت لها الظروف الجغرافية أن تكون من أكبر الموانئ في شرق البحر الأبيض المتوسط خلال القرن الأول الميلادي فكان يفد إليها الناس من أسيا الصغرى وسوريا وغيرها ...والبعض يرى أن شبه جزيرة سيناء كانت هي الأخرى من المناطق التي دخلت منها المسيحية إلى مصر ([٣٤]) .

ونجد انه قبل دخول المسيحية مصر كان المصريون في عصر البطالمة وكذلك الرومان الذين حكموا مصر من مدينة الإسكندرية كانوا قد التفوا حول معابدهم وكهنتهم في الصعيد والدلتا وبقيت الإسكندرية في معزل عن باقي مدن مصر وحافظت مصر على هويتها وقوميتها المصرية ولكن كان دخول المسيحية مصر له اثر سلبي على الثقافة المصرية القديمة وكذلك اللغة المصرية القديمة لكن اللغة القبطية استخدمت حروف يونانية مما جعلها تصعب في قراءتها على المصريين وبدخول المسيحية هدمت المعابد الفرعونية والبطلمية وحولت إلى كنائس وصوامع .[٣٥]

ووصل العذاب والانتقام من أقباط مصر الذين اعتنقوا المسيحية ذروته في عهد الإمبراطور **دقلديانوس**([٣٦]) (٢٨٤- ٣٠٥م) الذي قام بمجزرة ضد مسيحي مصر في عام ٢٨٤م([٣٧])، وبسبب هذا الاضطهاد والعذاب الذي تعرض له الأقباط في مصر، وبسبب فساد المجتمع الروماني أضطر البعض أن يرحل إلى صحراء مصر بعيداً عن ظلم الرمان، لينجوا بأنفسهم وأرواحهم لممارسة شعائرهم الدينية، فكانت مصر أول بلاد العالم إلى شهدت مولد الرهبانية والديرية [٣٨].

الأقباط فى الواحات الداخلة

ارتبط تاريخ مصر القبطي[٣٩] بالتاريخ الديني للمسيحية في مصر مع أن تاريخ الأقباط هو تاريخ حضاري في المقام الأول وليس تاريخ ديني وان كان الدين عنصر مهم من عناصر الثقافة وخاصة ثقافة المصريين الذين وصفهم هيرودوت بالتدين، ويظهر ذلك واضحا من خلال الآثار التي خلفوها وخاصة في الواحات[٤٠] **خريطة (٣)**

حيث أتوا إلى الواحات هروباً من الاضطهاد الروماني لهم وأملاً في إحياء ديانتهم التي أراد الرومان القضاء عليها وكان هذا سببا كافيا لإقامة حضارة متكاملة وتعمير الصحاري بعمائرهم من كنائس وأديرة ومنازل قبطية .

الواحات الداخلة قبل استقبال الأقباط

وفي الفترة القبطية أطلق عليها أسم (wahi)، أي العامرة ، وعندما دخلها العرب سنة ٦٥١ م لم يغيروا التسمية وعرفت باسم الواحات .

وكان لطبيعة وجغرافية المنطقة حيث الصحراء الممتدة والجبال المحيطة بالوادي أثر كبير في انتشار الرهبنة والكنائس والأديرة حيث جذبت هذه الطبيعة محبي النسك.

كانت الواحات الداخلة قديما تسمى موت أي (الثالوث أمون وموت خنسو) وحرفت الآن لتكون موط وهي العاصمة (٤١) .

اختيار الأقباط للواحات للنزوح إليها

من الملاحظ أن بعض الآباء والرهبان قد لجئوا إلى الواحات لعدة أسباب نذكر منها:

- الرغبة في التقشف والتبتل والهدوء والتأمل ومحاربة النفس البشرية والزهد في الحياة لتحقيق الرهبنة معتمدين في ذلك على مبادئ الطاعة والفقر الاختياري والعفة والطهارة، ولتحقيق هذا لابد من العزلة والفرار إلى الصحراء (٤٢) .
- فقد أثرت بيئة الصحراء في جذب الأقباط إلى الواحات حيث المساحات الواسعة والرمال التي ساهمت في عمارة الأديرة فقد أحاطوا الأديرة بأسوار لحمايتها من الكثبان الرملية فكان هذا جانب دفاعي لحماية الأديرة، وكذلك يحدد الملكية القضائية، ويشعر من بداخله بالتضامن، وهو فاصل بين مجتمع الرهبنة وغيره من المجتمع الخارجي (٤٣).
- كذلك وفرة الموارد اللازمة في عملية البناء حيث استخدموا الطوب اللبن والحجارة في عمائرهم وهى عناصر محلية .
- وفرة المياه خاصة مياه الآبار والعيون للاستفادة منها كمياه للشرب واستغلالها فى عملية الزراعة .
- وكذلك بعد الواحات عن مراكز الاضطهاد في مصر.
- وجود حضارات سابقة في الواحات جعلتهم يطمئنون للمنطقة ولم تكن مجازفة منهم أن ينزحوا إلى منطقة مجهولة بل كانت منطقة ذات حضارة سابقة.

- استغلال المناطق المرتفعة في بناء عمائرهم للاستفادة من اعتدال الحرارة وكذلك تأسيس عمائرهم على الجبال حيث التربة الصخرية التي تفيد في قوة الأثاثات للأبنية المشيدة عليها .

الحضارة القبطية فى الواحات الداخلة .

الباحث في حضارة الواحات الداخلة القديمة يجد أنها في غالبيتها حضارة قبطية حيث من الملاحظ كثرة المواقع الأثرية ذات الطابع القبطي المتناثرة في كل مكان حيث يظن الباحث لأول وهلة أن حضارة الواحات الداخلة هي حضارة قبطية، وهذه الحضارة أخذت في الازدهار تدريجيا من لا شيء إلى الظهور والوضوح شيئا فشيئا إلى أن أثبتت وجودها، فنجد انه عند مجيء الأقباط إلى الواحات الداخلة جاءوا فارين من الاضطهاد الروماني فجاءت عمائرهم بسيطة وكذلك بعيدة في الصحراء وذلك لتحقيق اكبر قدر من الأمان حيث التحصن بمثل هذه المناطق والعيش في تلك المناطق لم يكن أمرا صعبا فقد كانت هناك حضارات سابقة قامت في تلك المناطق حيث توافر كل مقومات الحياة أهمها عنصر المياه حيث الآبار والعيون والتي أتى الأقباط وبجوا هذه الآبار والعيون القديمة وأقاموا حياه كاملة من بناء المدن القبطية من منازل ودور عبادة من كنائس وأديرة ومصانع كما هو الحال في كل من اسمنت الخراب وعين السبيل وعين الجديدة وهذه المناطق في انتظار المزيد من أعمال الحفائر لتكشف لنا المزيد من أسرار الحضارة القبطية في الواحات الداخلة، كما انشأ الأقباط أديرة مستقلة خاصة بالرهبان .(٤٤)

فبوجود الكنائس والأديرة تحقق الجانب الديني أما الجانب الاقتصادي فيظهر واضحاً في ازدهار الزراعة وخاصة زراعة الغلال حيث كان يطلق على الواحات سلة غلال روما، وكذلك الصناعة حيث ازدهرت صناعة السلال والتي كانت تعتمد في صناعتها على زراعة النخيل وهى عبارة عن سلة ذات غطاء تستخدم في حفظ الطعام وكذلك ازدهار صناعة الحصر باستخدام نبات السمار الذي كان ومازال ينمو على مجارى المياه بكثرة، وكذلك ازدهار صناعة الفخار ..أما من الناحية التجارية فقد كان هناك تبادل تجارى يتم بين الواحات وغيرها من باقي أقاليم فقد كان هناك طريق درب الأربعين والذي كانت تمر به القوافل التجارية التي تأتى محملة بالبضائع وتخرج محملة كذلك لتسويق البضائع المحلية وبذلك تتحقق المنفعة وتنتعش الحياة ليحقق ازدهار كلا من الزراعة والصناعة والتجارة حضارة الأقباط في الواحات الداخلة .

جبانة العرائس بواحة الداخلة

الموقع

جبانة العرائس تقع في الجنوب الشرقي من مدينة موط مركز الداخلة وتبعد عنها حوالي ٢٥ كم وهي منطقة صحراوية تحيط بها التلال المرتفعة (٤٥) .

سبب التسمية

سميت بهذا الاسم حسبما توارثت الاقوال أن أهالي المنطقة كانوا يقومون بقضاء أسبوع بعد الزواج في هذه المنطقة لاعتقادهم أن تلك العادة تجلب عليهم البركة والخير، وأغلب الظن أن اسم المنطقة يرجع الي وجود التماثيل القديمة التي كانت موجودة بالمقابر الرومانية في الصخر والموجودة بالمنطقة.

تاريخ المنطقة

يرجع تاريخها الي العصر الروماني والفترة القبطية.

التخطيط العام لجبانة العرائس

تتضمن الجبانة تسع اضرحة قبطية، سبعة منها بحالة جيدة وأثنان مهدمان وجميع الاضرحة مغطاة إما بقبة او بقبو برميلي ومبنية من الطوب اللبن[٤٦]. **(لوحة ١)** .

ومن أمثلة هذه الجبانة:

النمط الأول: نمط المقبرة التي تتكون من حجرتين تفتح كل منهما على الأخرى ويمثل هذا النمط المزارين رقم (١، ٧)

المزار الأول:

يقع هذا المزار في أقصى الجهة الشرقية من جبانة العرائس وهو عبارة عن مبنى مستطيل مشيد من الطوب اللبن يمتد من الشمال الي الجنوب، المزار عبارة عن مساحة مستطيلة مقسمة الي حجرتين وهي تلي المدخل تمتد من الشرق إلى الغرب مغطاة بقبو برميلي، أيضا تقع علي نفس محور باب الدخول إليها وتؤدي مباشرة إلى الحجرة الجنوبية وهي عبارة عن مساحة مربعة مغطاة بقبة نصف دائرية محمولة علي مثلثات كروية.(٤٧) **لوحة (٢)**

المزار رقم (٧):

يقع هذا المدفن بالجهة الغربية من الجبانة وهو عبارة عن بناء مربع، عبارة عن مساحة مربعة قسمت إلى حجرتين مستطيلتين تمتدان من الشرق إلى الغرب تفتح كل منهما علي الأخر بواسطة فتحة باب تتوسط الجدار الفاصل بينهما ويغطي الحجرة قبو برميلي. **لوحة (٣)**

المزار رقم (٥):

يقع هذا المزار بوسط الجبانة وهو عبارة عن مبنى مستطيل يمتد من الشرق الي الغرب فهو أقرب الي المربع، يتم الدخول إلى هذا المزار وهو مغطى بقبة محمولة علي مثلثات كروية. **لوحه (٤).**

النمط الثالث:

عبارة عن حجرة مستطيلة مغطاة بقبو برميلي، ومن أمثلة هذا النمط بجبانة العرائس المزار رقم (٤)

المزار رقم (٤):

يقع هذا المزار بجوار المزار رقم ٥ إلى الشرق منه يفصل بينهما مسافة، وهو عبارة عن مبنى مستطيل يمتد من الشمال إلى الجنوب المزار مشيد فوق أرضية صخرية من الحجر الرملي، ويوجد بالجدران الداخلية لمزارات جبانة العرائس العديد من المخربشات المكتوبة باللغة العربية [٤٨]. ينفرد هذا المزار بالمخربشات (موضوع الدراسة) عن دونه من المزارات **لوحة (٥)**

الفرق بين النقوش والمخربشات

النقوش: هي كتابات قديمة تقدم لعلماء الآثار والتاريخ دليلاً موثقاً يمكّنهم من فهم المعتقدات والأفكار التي توصلت إليها أقوام عاشت قبل آلاف السنين، كما أنه بتوافر النقوش(٤٩) أصبح بالإمكان تحديد التاريخ الدقيق للزمن الذي ترك فيه القدماء كتاباتهم على الأبنية أو على الألواح والرقم والقطع التي تحمل نصوص الرسائل أو قوائم أسماء الملوك وسوى ذلك من موضوعات مدوَّنة.(٥٠)

يمكن تقسيم أنواع النقوش بحسب المواد التي حُفرت عليها، وهذه المواد هي الطين والحجر والمعدن. وكان الطين ينقش ويترك ليجف أو يشوى بالنار ويتحول إلى فخار وقد يكون هذا الطين بشكل ألواح أو آجر أو أوعية وأوانٍ فخارية متنوعة. أما الحجر فإما أن يكون بشكل ألواح مستعملة في البناء أو مسلات أو تماثيل أو توابيت أو أحجار بتكويناتها الطبيعية. وكانت المعادن المستعملة في

تدوين النقوش تشمل البرونز والحديد والذهب والفضة. أما الأشكال التي ظهرت بها تلك المعادن فقد شملت الأدوات والأسلحة والأثاث والتماثيل والألواح والحلي والنقود([٥١]) ، ومن أمثلة النقوش نقش بجبل الطير بواحة الخارجة **(لوحة ٦)** .

المخربشات Graphittis هي نقش قليل الغور (قليل العمق) علي الحجر او علي ما يماثله ويتم نقشه (خربشته) بحجر صلب علي حجر رخو، ولذا نجده قليل الوضوح، ويقل وضوحه مع مرور الزمن ولكن مع تطور الصناعة تم استبدال الحجر الصلب بأداة معدنية مثل الإزميل ، فصارت المخربشة أكثر وضوحاً وأفضل تحديداً.

غالبية المخربشات غائرة، وقد سجلت في أغلب الأحوال بواسطة أحد المسافرين أو العابرين للطريق او المقمين من البدو في الصحراء في موقع مطروق، وجلس المسافر ليتسلى او ليترك رسالة لمن يأتي بعده، او يسجل للذكرى، او يذكر نفسه، او يترك انطباعا بما قاساه او عاناه خلال سفره او خلال عبوره للصحراء او الطريق او بما شاهده فكتب هذه المخربشة، وذلك لعمل ما نراه حتي الان بوضوح منقوشاً علي الحوائط والأشجار مثلما يكتب للذكرى، او لتخليد حدث شخصي او لكي يلهو ويعبر عن شعوره وحبه إلى الأخرين او كراهيته لهم.([٥٢]) ومن أهم النماذج المخربشات مخربشات جبانة البجوات([٥٣]) ومن اهم هذه المخربشات نص الزلزال([٥٤]) وهو (تزلزت الارض يوم الخميس الثالث والعشرين من ذى الحجة سنه اثنين وسبعمائة وكان اثارها عظيمة انهدم بالقاهرة اماكن كثيرة ذكروا لنا ان ما تهدم منها ثمان ماية وربع دور) [٥٥] **(لوحة ٧).**

<u>مخربشات جبانة العرائس (موضوع الدراسة)</u>

المخربشة الأولي : حضر الي هذا المكان عربي سليم **لوحة (٨)**

المخربشة الثانية : حضر حسن محمد عبد الله **لوحة (٩)**

المخربشة الثالثة : حضر هنا محمد عبد الله افندي **لوحة(١٠، ١١)**

المخربشة الرابعة : حضر في هذا المحل شاذلي حسين افندي **لوحة (١٢)**

المخربشة الخامسة : حضر في هذا المكان القاضي حسين أحمد البنداري سنة ١٢٧١ **لوحة (١٣)**

<u>مخربشات غير واضخة :</u>

من الواضح ان جبانة العرائس كانت تحتوي على العديد من المخربشات لكن تم طمسها وتشويها من قبل الزائرين في العصر الحديث للجبانة وظهر ذلك أيضاً في جبانة البجوات **(لوحة ١٣)**

<u>درب الغباري ودوره وأهميته الدينية والتجارية لأهل المغرب والسودان</u>

درب الغباري واحد من أقدم دروب الواحات ويربط ثلاثة مراكز هي الخارجة وبلاط والداخلة، يعتبر طريق درب الغباري في الصحراء الغربية من أقدم الدروب التي عرفها أهالي الواحات قديما، ويرجع عمر هذه الدرب إلى العصور الفرعونية والرومانية القديمة وذلك نظرا لأهميته البالغة خاصة أنه كان يربط واحة الخارجة بالداخلة لذلك فهو يعتبر من أقدم الدروب التي عرفها أهالي الواحات في التجارة والترحال ويبلغ طوله نحو ٢٠٠ كم.[٥٦]

حتى الآن ما زال طريق درب الغباري موجودا وتم رصفه بالكامل وهو الطريق الرئيسي الذي يربط بين واحة الخارجة وواحة الداخلة ويستغرق السفر عليه بالسيارة ساعتين، ومن ضمن ثلاثة دروب شهيرة استخدمها قديما أهالي الواحات في الترحال والسفر والتجارة والحرب مثل درب

الأربعين ودرب عين الأمور، استخدم درب الغباري[٥٧] قديماً من قبل الغزاة القادمين من شمال أفريقيا والذي هاجموا الواحات ونهبوا ثرواته[٥٨].

كانت القوافل التجارية تقطع المسافة جنوباً إلى وادي النيل مرروا بأسيوط عن طريق درب الأربعين وكان هذا الدرب يمثل شرياناً حيوياً للتجارة البرية بين البلاد المصرية من جانب، وبين بلاد السودان وشمال بلاد المغرب العربي من جانب أخر، ويشمل جزء كبير منه داخل الحدود المصرية حالياً المسافة ما بين أسيوط ومدينة الخارجة وكان درب الغباري هو الطريق الوحيد للوصول الي مدينة الخارجة من اجل الوصول الي الأراضي الحجازية مروراً بأسيوط.

كانت واحة الخارجة أهم نقطة علي درب الأربعين بين أسيوط والفاشر، ترتبط بوادي النيل بعدة طرق مختلفة، كما مثل هذا الدرب حلقة اتصال ما بين بلاد المغرب وواحات الكفرة في جنوب ليبيا، والفرافرة والداخلة في مصر من ناحية أخرى، ثم صعيد مصر وشاطئ البحر الأحمر إلى بلاد الحجاز حيث رحلة الحج السنوية من ناحية أخرى، ولهذا تفرد منخفض الواحات الداخلة والخارجة بموقع جغرافي هام طوال العصور المختلفة مما جعل لها دور تاريخي عظيم([٥٩]).

دراسة تحليلية للمخربشات موضوع الدراسة

أثناء زيارتي لهذه المنطقة لفت انتباهي النصوص العربية المسجلة علي جدرانها، وهنا تذكرت المخربشات الموجودة بجبانة البجوات واعتقادي انها المخربشات الوحيدة بالوادي الجديد وبوجود مخربشات عربية بواحة الداخلة بجبانة العرائس دليل علي أهمية المنطقة وانها كانت محط أنظار زائرين كثيرين ومرور شخصيات هامة بالمنطقة.

يتضح من دراسة النصوص

أولاً: التأكيد على اثبات التواجد إلى هذا الموقع الذي اعتادوا عليه وتنوع وصف جبانة العرائس ما بين المحل – والمكان، المكان أي الذي ينزله القوم ظهرت في المخربشتين الأولي والخامسة أما كلمة المحَل في اللغة: - بفتح الحاء - مصدر ميمي, وهو المكان الّذي يحل فيه الإنسان بمعنى الموضع أو المكان ظهرت في المخربشة الرابعة

ثانيا: حرص الزوار على أن يسجلوا كتاباتهم لأثبات حضورهم مؤرخاً بالتقويم الهجري فقط، وهو المعتاد العمل به خلال فترة العصر الإسلامي والعثماني وحتي احتلال بريطانيا لمصر عنما بدأ التقويم الميلادي يأخذ مكانه جنباً إلى جنب مع التاريخ الهجري (مثال مخربشة البنداري)

ثالثا: ثبت أن جميع النصوص الخطية (المحزوزوة) كتبت بخط النسخ .

رابعاً: الحفر على طبقة الملاط (المخربشات) بواسطة أحد الأدوات الحديدية المدببة وهي الوسيلة الغالبة لهذه التسجيلات الجدارية.

خامساً: الأسماء التي وردت بالمخربشات (عربي سليم- حسن محمد بن عبد الله- شاذلي حسين – محمد عبد الله- حسين احمد بن البنداري)

سادساً: من الألقاب التي وردت بالمخربشات أفندي كلمة "أفندي" هي كلمة ذات أصل يوناني انتقلت إلى اللغة التركية منذ عهد السلاجقة، وهي مشتقة من كلمة Afentis اليونانية، المأخوذة بدورها من اللغة الإغريقية Audentis، ومعناها السيد المطلق أو القائد المطلق، كان لقب "أفندي" في البداية لقبًا محصورًا في العائلة السلطانية يرادف لقب "برنس" عند الغربيين، وقد بدأ استعمالها لدى العثمانيين في العقد الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي للدلالة على الإنسان المتعلم والمثقف، حيث حلت

محل كلمة "جلبي" المماثلة لها باللغة التركية، ثم أصبح لقب "أفندي" اللقب الرسمي للأمراء بعد أواسط القرن التاسع عشر الميلادي.[٦٠]
سابعاً: ومن الوظائف التي وردت بالمخربشات (موضوع الدراسة) القاضي، وهو شخص له ولاية القضاء يحكم وفقا للقانون بين المتنازعين ويرأس المحكمة. سلطات ووظائف، وطريقة التعيين، والانضباط، وتدريب القضاة تختلف على نطاق واسع في الدول المختلفة[٦١].
ثامناً: التواريخ التي وردت بالمخربشات سنة ١٢٧١ هـ أي ما يعادل ١٨٤١ م

أهمية دراسة مخربشات جبانة العرائس

يأتي أهميتها للأسباب التالية:
١ـ استغلال جبانة العرائس في العصر العثماني كاستراحة للمسافرين والحجاج لبيت الله الحرام من بلدان المغرب وليبيا والسودان.
٢ـــ دور درب الغباري الهام في استغلاله للوصول الي بيت الله الحرام من قبل المسافرين والحجاج.
٣ـــ لاشك أن المخربشات أعطت لجبانة العرائس أهمية كبيرة بوجود أسماء هذه الشخصيات التي استقرت بها .
٤ـــ إظهار الأهمية الدينية والتجارية لدرب الغباري

الخاتمة واهم النتائج

- نشر الباحث عدد ست مخربشات تنشر لأول مرة بالدراسة الوصفية والتحليلية وتأريخهم.
- ربطت الطرق الصحراوية بين الواحات بعضها ببعض فقد اتصلت واحة الخارجة بالواحة الداخلة بطرق ويربطهما بوادي النيل وهي درب الغباري ودرب الطويل ودرب الأربعين
- جاء الاقباط إلى الواحات هروباً من الاضطهاد الروماني لهم وأملاً في إحياء ديانتهم التي أراد الرومان القضاء عليها وكان هذا سببا كافيا لإقامة حضارة متكاملة وتعمير الصحاري بعمائرهم من كنائس وأديرة ومنازل قبطية.
- الباحث في حضارة الواحات الداخلة القديمة يجد أنها في غالبيتها حضارة قبطية حيث من الملاحظ كثرة المواقع الأثرية ذات الطابع القبطي المتناثرة في كل مكان حيث يظن الباحث لأول وهلة أن حضارة الواحات الداخلة هي حضارة قبطية.
- جبانة العرائس من أهم الجبانات القبطية بواحة الداخلة التي يعود تاريخها الي العصر الروماني والقبطي التي لا تقل أهمية عن جبانة البجوات في مزاراتها ومخربشاتها .
- تحتوي جبانة العرائس على تسعة مزارات اهم المزار رقم (٤) لاحتوائه على المخربشات المسجلة علي جدرانه وجميعها مسجلة بخط النسخ.
- المخربشات نوعاً من النقوش، ولها اثراً كبيراً في كتابة التاريخ وتدوينه وتفسيره، حيث لها أهمية كبيرة في التاريخ.
- الأسماء التي وردت بالمخربشات (عربي سليم- حسن محمد بن عبد الله- شاذلي حسين – محمد عبد الله- حسين احمد بن البنداري)
- المخربشات موضوع الدراسة يرجع تاريخها الي القرن التاسع عشر وذلك طبقاً للتاريخ الوارد بالمخربشات وكذلك الألقاب في المخربشات مثل أفندي وهو من الألقاب الشائعة في القرن التاسع عشر

التوصيات

- ضرورة الحفاظ على المخربشات وترميمها بعد أن أصابها كثير من التلف نتيجة عوامل التعرية الجوية والتقادم الزمني.
- فتح المنطقة للزيارة واستغلالها كمزار سياحي نظراً لأهميتها التاريخية والأثرية.

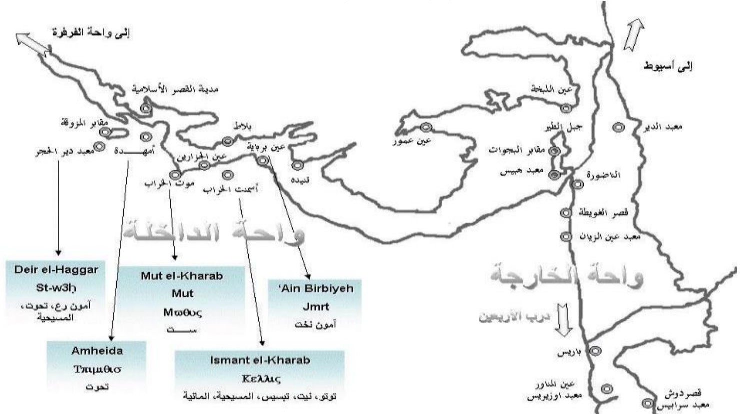
الصور الاشكال



خريطة (١): توضح واحات مصر



خريطة (٢): توضح واحة الداخلة



خريطة (٣): الخريطة الدينية لواحة الداخلة في العصر الروماني المتأخر والمسيحي المبكر نقلا عن محمد عبد الفتاح، الفكر الديني في واحة الداخلة



لوحة (١): الموقع العام لجبانة العرائس (تصوير الباحث)



لوحة (٢): المزار رقم (١) بجبانة العرائس (تصوير الباحث)



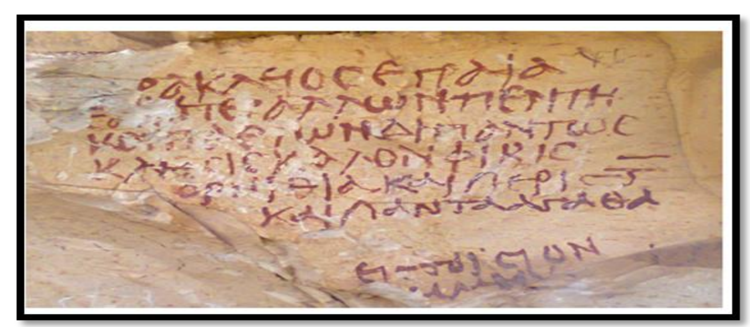
لوحة (٣): توضح المزار رقم (٧) (تصوير الباحث)



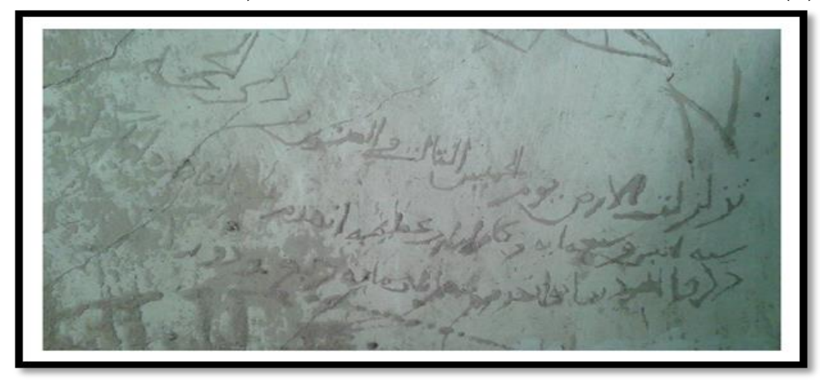
لوحة (٤): المزار رقم (٥) (تصوير الباحث)



لوحة (٥): المزار رقم (٤) (تصوير الباحث)



لوحة (٦): من امثلة النقوش بجبل الطير بواحة الخارجة نقلا (محمود مسعود ، ص ١٥٠)



لوحة (٧): المخربشات العربية بالمزار رقم (٢٥) ، نص الزلزال عام ٧٠٢ه نقلا عن (محمود مسعود ، ١٧٨)



لوحة (٨): توضح المخربشة الأولي: حضر في هذا المكان عربي سليم (تصوير الباحث)



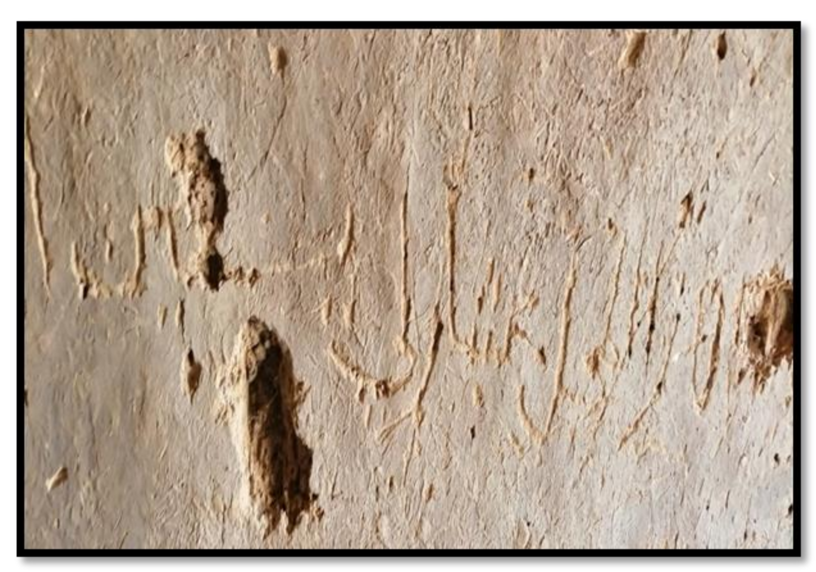
لوحة (٩): توضح المخربشة الثانية: حضر حسن محمد عبد الله . (تصوير الباحث)



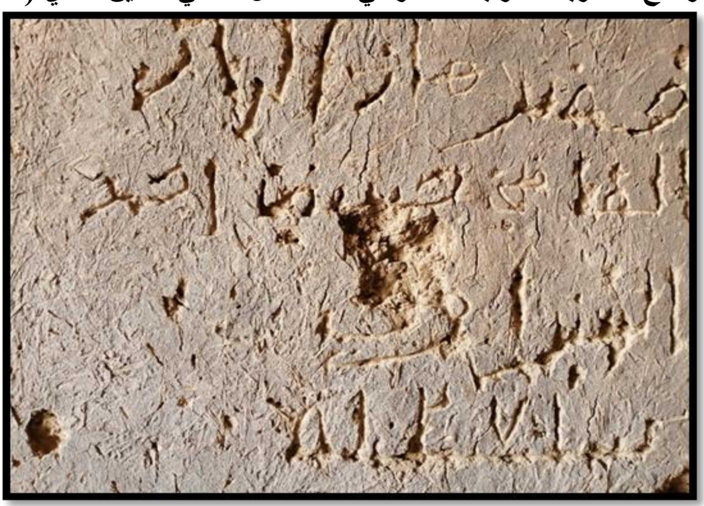
لوحة (١٠): توضح المخربشة الثالثة حضر هنا محمد عبد الله افندي (تصوير الباحث)



لوحة (١١): توضح تكملة المخربشة الثالثة (تصوير الباحث)



لوحة (١٢): توضح المخربشة الرابعة حضر في هذا المحل شاذلي حسين افندي (تصوير الباحث)



لوحة (١٣) المخربشة الخامسة حضر في هذا المكان القاضي حسين أحمد البنداري سنة ١٢٧١ (تصوير الباحث)



لوحة (١٤): مخربشات غير واضحة (تصوير الباحث)

حواشي البحث

(١) الواحة: كلمة قبطية معناها "العامرة" أو "المعمورة" حيث يمتد تاريخ الواحات خلال العصور المتعاقبة في مصر، ولعبت الواحات بمواقعها الجغرافية وظروفها الطبيعية والمناخية أدوراً شتى في حياة الشعب المصري منذ عصر قدماء المصريين حتى الفترة القبطية ثم العصر الإسلامي، بحيث أصبحت مركز جذب للسكان وموطناً للرهبان، حيث وصلت المسيحية في العصور الأولي الواحات وأنشأت بعض الكنائس والأديرة. أنظر: صليب (مرفت ثابت): التأثيرات البيئية للمباني الدينية القبطية الصحراوية كنيسة مارجرجس بالحيز بالواحات البحرية، تراث الواحات، ص٩٩، يقال ان لفظة واحة كلمة مصرية قديمة معناها مكان للراحة والواح مفرد جمعها واحات وهي عبارة عن قطع متفرقة من الأراضي الزراعية وسط الصحراء، وتروى اراضيها من ماء يخرج طافياً من عيون تنفجر من باطن الأرض. أنظر: ماهر (سعاد): محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية في العصر الاسلامي، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٩٥

(2) Gardner. H. A, The Dakhleh Stela, J.E.A, Vol XlX, 1933, p. 22

(٣) عبده (رمضان)، تاريخ مصر القديمة، القاهرة، ١٩٧٧، ص٣٤٥

(٢) و لا يخلو من دلالة أن نتائج الكشوف الأثرية التي بدأها مشروع دراسة الصحارى في هيئة الآثار المصرية، وتوسعت فيه بعثة فرنسية في منطقة بلاط والواحة الخارجة، والبعثة الكندية في الواحة الداخلة أيضاً، أظهرت أن الواحات الغربية المصرية قطعت شوطا كبيرا منذ الدولة القديمة في الأخذ بأساليب أهل الحضر المصريين في الألقاب، والوظائف، والتقاليد والمباني والمقابر, مما أكد اعتبارها جزءا أصيلا من الدولة المصرية القديمة، ولم يكن سكان هذه المناطق بمعزل تماما عن مصر وأهلها, فقد انضم بعض جنودهم إلى القوات المساعدة بالجيش المصري تحت قيادة (وني) خلال القرن ٢٤ ق.م في عصر الأسرة السادسة، وصورت بعض المناظر لعدد منهم يشاركون برقصاتهم الخاصة في بعض المناسبات الدينية؛ مما يعنى تردد عدد بعض جماعاتهم على القرى والمدن المصرية من حين إلى آخر. أنظر: صالح (عبد العزيز)، الشرق الأدنى القديم، الجزء الأول، مصر والعراق، الإصدار الرابع، ١٩٨٩م, ص٣٠١.

(٣) قادوس (عزت): الرمزية والتجسيد في الصور الجدارية لمقابر البجوات في الواحة الخارجة، ملخصات أبحاث ندوة أثار الواحات المصرية عبر العصور ١٧-١٨ يناير ٢٠٠٤، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة الآثار، ص٢١٢

(٦) منذ أقدم العصور كانت هذه الواحات تعتبر بمثابة البوابة الرئيسية لحدود مصر الغربية والجنوبية، فالواحة الخارجة مثلا كانت تقع على درب الأربعين، وهو الطريق البري التجاري الهام الذي كان يربط بين مصر والدول الواقعة إلى الجنوب منها. أنظر: نور الدين(عبد الحليم): مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر، الطبعة الأولى، القاهرة ،١٩٩٩م، ص ٩٦.

٧ جاءت النقوش الفرعونية الموجودة في معبد إدفو، لتكشف أن الواحة كانت موجودة منذ عصور ما قبل الأسرات، أي قبل عام ٣٢٠٠ قبل الميلاد، وكان يطلق عليها اسم "بنتا"، ثم أُطلق عليها فيما بعد واحة "جوبيتر آمون"، هذا الاسم الذي استمر حتى العصر البطلمي، ثم أطلق عليها البطالمة اسم "سنتريه"، وهو اسم محرف من اسم "سخيت آم" الذي أطلقه عليها الفراعنة في أحد العصور، ويعني "أرض النخيل". جاء في مخطوطات المقريزي أن العرب أطلقوا عليها "الواحة الأقصى"، بينما يرجح بعض المؤرخون أن اسم "سيوة" جاء من "تنسيوه"، وهو الاسم الذي أطلقه عليها المؤرخ التونسي عبد الرحمن بن محمد بن خلدون في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، وهو إشارة إلي اسم لفرع من قبائل "الزنتانه" في شمال إفريقي. أنظر: متولي(مجد) و البرميلي(حسام): منظومة البناء التقليدي والمعاصر في واحة سيوة بين الرصد البيئي والتطبيق، مجلة العلوم البيئية، المجلد الأول، ٢٠٠٧، ص٢٩٨

(٢) صالح (سيد): تقرير "أعمال المعهد الفرنسي للأثار الشرقية عن درب الغباري طريق الداخلة الخارجة" مقدم الي منطقة اثار الداخلة اسلامي، ٢٠٠٩، ص٥

(٣) الجوهري (رفعت): عرائس في الرمال: واحات الوادي الجديد، الدار القومية للنشر والطباعة، ١٩٦٣، ص٣٣

(١٠) واكد (عبد اللطيف)، مرعي (حسن): واحات مصر جزر الرحمة وجنات الصحراء، ص٢٢١

(11) MILLS (eds), Reports from the Survey of the Dakhleh Oasis 1977–1987, Oxbow Books, Oxford, 1999, p12.

(٣) يوسف (صبري حسين): التقرير العلمي عن أعمال البعثة الكندية (مشروع الواحة الداخلة)، موسم ٢٠٠٥، المجلس الأعلى للآثار، قطاع الآثار المصرية، منطقة آثار الداخلة، ص٣

(١٣) **واحة الداخلة**: تبعد عن الخارجة بنحو ١٩٠ كم كانت تسمى قديما موت (الثالوث آمون وموت وخنسو) حرفت الآن لتكون موط، وهي العاصمة. تحتوي الواحات الداخلة في جنابتها أثار ومعالم حضارية فالواحات الداخلة تحظى بالعديد من الآثار والتي تمتد من العصر الفرعوني والعصر الروماني حتى الإسلامي. فنجدها تحضن في جنابتها آثار

مدينة عين الأصل وقلاع الضبة ببلاط من العصر الفرعوني ومدينة عين الأصل هذه تعتبر المدينة الثانية لحكام الواحات خلال الأسرة السادسة وعصر الانتقال الأول. وأما قلاع الضبة فهي جبانة تحتوى مقابر بالطوب اللبني ومصاطب لحكام الواحات، وتضم الواحات الداخلة أيضا العديد من الآثار الرومانية المنتشرة في أنحاء الواحات ومنها: معبد دير الحجر بالموهوب ومقبرة كيتانوس بالبشندى وهى ترجع إلى نهاية القرن الأول الميلادي وبداية القرن الثاني الميلادي، وتضم أيضا الواحات الداخلة العديد من الآثار القبطية المنتشرة فى ربوع الواحات بصورة كبيرة حيث توجد العمائر المدنية الممثلة في المنازل والعمائر الدينية الممثلة في الكنائس والأديرة المنتشرة في كل أنحاء الداخلة من شرقها إلى غربها وتفخر الواحات الداخلة بأنها تحوى بداخلها مدينة القصر الإسلامية وكذلك مدينة بلاط الإسلامية وهاتين المدينتين يرجع تاريخهما إلى العصر العثماني وكل من هما نموذج حي للمدينة الإسلامية القديمة حيث لا تزال هذه المدن كاملة التخطيط من حيث الدروب والحارات والأزقة والعمائر الدينية والمدينة، ولكن أهم ما يلفت نظرنا في الواحات الداخلة هي الآثار القبطية فنجد الآثار القبطية منتشرة بصورة كبيرة إذا ما قورنت بالآثار الفرعونية والإسلامية .أنظر: إبراهيم(حجاجي): أهم المعالم الأثرية في الصحراء الغربية، مجموعة أبحاث، أعمال المؤتمر السنوي الثاني لجمعية المحافظة على التراث المصري بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١١ . تقع الواحات الداخلة في جنوب الصحراء الغربية لتشكل مع الواحات الخارجة وواحة الفرافرة محافظة الوادي الجديد. أنظر: Cassandra Vivian: The Western Desert of Egypt, the American University in Cairo Press, 2002,p.102

(٣) ففي العصور القديمة كان يبلغ عدد الواحات سبعاً، وفي العصور الحديثة أصبحوا خمساً وهي الخارجة – الداخلة – الفرافرة في محافظة الوادي الجديد، وواحة سيوه في محافظة مرسي مطروح، وواحة البحرية في محافظة الجيزة، كما كان المصريون القدماء يشيرون إلي واحتي وادي النطرون والفيوم إلي جانب هذه الواحات التي نعرفها الآن. أنظر. مهران (محمد بيومي): المدن الكبرى في مصر والشرق الأدنى القديم، الجزء الأول، الإسكندرية،١٩٨٨، ص ٢٠٧

([١٥]) نور الدين (عبد الحليم): مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر، القاهرة، ١٩٩٩، ص٩٦

(١) حسن(سليم): موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص٣٧٠

(٢) ذكرها ابن الفقيه بقوله "وإذا جاوزت بلاد غانه الي مصر انتهيت إلى امة يقال لها مراوة ثم إلي واحات بمصر بملسانة، أنظر: ابن الفقيه (أبو بكر أحمد الهمذاني المعروف بابن الفقيه المتوفي ٢٩٠هـ): مختصر البلدان، مطبعة مريل- ليدن المحروسة، ١٣٠٢ه، ص٩٨

(٣) حنفي (عبد المنعم محمد): الوادي الجديد بين التاريخ والجغرافيا، كلية التربية ببورسعيد، ٢٠٠٧، ص٧

([١٩]) وعرفها ابن حوقل "أن بلد الواحات ناحيتان يقال لها الداخلة والخارجة، وبين الداخلة والخارجة ثلاث مراحل، وأصلهما الناحية الداخلة. أنظر: ابن حوقل (أبو القاسم بن حوقل النصيبي المتوفي سنة ٣٦٧هـ)، صورة الأرض، منشورات مكتبة الحرية، بيروت- لبنان، د.ت، ص١٤٤

([٢٠]) إبراهيم (حجاجي) : بحث بعنوان" أهم المعالم الأثرية في الصحراء الغربية"، ص ٨

([٢١]) هاشم (سهام): جغرافيا مصر الطبيعية والبشرية ، القاهرة ، ٢٠٠٧، ص٢٥

(١) كان للواحات المصرية دور بارز في تاريخ مصر القديمة، وخلال العصر المسيحي، وكذلك خلال العصور الوسطى باعتبارها جزءا أصيلا من الدولة المصرية الخالدة، وقد كانت الواحتان الداخلة والخارجة تمثلا وحدة إدارية واحدة عبر العصور القديمة. أنظر: Mills ,A, J. " The Dakhlah Oasis project, Report on the first season of survey October – December 1978", in : SSEA, IX,(4), Canada , P.172.

([٢٣]) واكد (عبد اللطيف)، مرعي(حسن): واحات مصر جزر الرحمة وجنات الصحراء، الطبعة الأولى، دار الطباعة الحديثة، ١٩٥٧، ص٢١٦

([٣]) **حرخوف**: أحد عظماء حكام الفنيتن الذي لا يزال قبره محفوظاً حتى الآن على الضفة الغربية من شلال أسوان، وقد قام بثلاث رحلات في داخل الأقطار الإفريقية قبل وفاة سيده (مرن رع) وكان يحمل لقب مدير القوافل، قام بحملة رابعة في عهد الملك بيبي الثاني (نفر كارع). أنظر: سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص٣٨١

(4) Fakhry, A., The Search for texts in the western Desert, Extrait de textes et langeges de l'egypte pharaonique (second volume) Hammaye a Jean farqcoi champollion al occasion du cent cinquantième universaire caire du Dechi ffrementdes hieroglyphs (1822 – 1972), p . 220

([٢٦]) نور الدين(عبد الحليم): مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر، ص٩٧

(1) يوسف (وائل حسين) : أسس تصميم إسكان الصحراء بمصر مع التركيز على تصميم المناطق السكنية بالوادي الجديد، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة أسيوط، ١٩٩٠، ص٧٤

(٢) محمود (عماد عفيفي): التجمعات السكانية في المناطق الصحراوية الجافة في مصر، دراسة تحليلية لتصميم الأداء البيئي لنماذج من التجمعات السكانية التراثية والمستحدثة بصحراء مصر الغربية، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الهندسة، ١٩٨٥، ص١٦

(٣) البطالمة: هم عائله من أصل مقدوني نزحت على مصر من وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ ق.م إلى غاية ٢٧ ق.م و حينها كانت مصر دولة مستقلة عاصمتها الإسكندرية قبل أن تقع تحت الاحتلال البيزنطي عام ٣٣٠م، أول ملوكها بطليموس الأول أحد قادة جيشا الإسكندر الأكبر وأخرهم الملكة كليوباترا وابنها بطليموس الخامس عشر (قيصرون).أنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

(٤) **الرومان** هم من أبناء العيص أبن النبي إسحاق أبن النبي إبراهيم وكان للنبي إسحاق ولدان (العيص ويعقوب) العيص هو أبو الرومان والإغريق وهم الأوربيين والأمريكان واستراليا وكندا وجميع الأصول الأوربية، ويعقوب هو أبو النبي يوسف فمن يعقوب ظهر بني إسرائيل والأنبياء يوسف وموسى وزكريا ويحيى، وآخرهم عيسى عليهم السلام، وللنبي إسحاق أخو وهو النبي إسماعيل ومن إسماعيل ظهر النبي محمد صلى الله عليه وسلم وظهر العرب المستعربة وكثير من القبائل العربية وأهمهم الأشراف القرشيين.أنظر: محمود سعيد عمران، معالم تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٥.

(١) ديمتري(موريس كامل) ، تاريخ تأسيس الإسكندرية وعصر الاضطهاد، المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٥٩، ص١٤

([٣٢]) القديس مرقص: ولد في القرن الأول في مدينة القيروان في ليبيا، وهو واحد من أصحاب الأناجيل الأربعة، كما أن إنجيله هو أقدم الأناجيل الذي اعتمد عليه كل من القديس متى والقديس لوقا وأيضاً القديس يوحنا، زار القديس مرقص الإسكندرية عاصمة مصر وبشر بالمسيحية فيها وبني فيها أول كنيسة وأصبح أول بطريرك للكنيسة المصرية. أنظر: روفيله (يعقوب نخلة): تاريخ الأمة القبطية، الطبعة الثانية، متروبول، ٢٠٠٠، ص٢٤

([٣٣]) قادوس(عزت زكي)، السيد(محمد عبد الفتاح): الآثار القبطية والبيزنطية، دار الكتب، ٢٠٠٢، ص٤

(٤) كامل(مراد): حضارة مصر في العصر القبطي، دار العالم العربي، د.ت، ص٢٩

(٥) شيحة(مصطفى) : دراسات في العمارة والفنون القبطية، ص ٢٩

[(1)] الإمبراطور دقلديانوس: ولد حوالي ٢٤٥م في ولاية دالماشيا (في شمال غرب مقدونيا) وكان والده يشغل وظيفة كاتب، سلك دقلديانوس طريق الجندية وتدرج في المناصب العسكرية حتى وصل إلى رتبة قائد الفرسان، وأظهر دقلديانوس مهارة حربية فائقة في حروب الإمبراطور ضد الفرس، اعتلى دقلديانوس عرش الإمبراطورية في عام ٢٨٤م واستطاع بشخصيته القوية أن يعيد الحياة للإمبراطورية الرومانية وأن يمنحها عشرين عاماً من السلام، وهي فترة حكمه واستطاع أن يقيم بناءً إدارياً محكماً. أنظر: إسماعيل (ليلي عبد الجواد): تاريخ مصر وحضارتها في الحقبة البيزنطية- القبطية، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٧، ص١٦

[(٣٧)] وهو العام الذي أتخذه الأقباط المصريين بداية لتقويمهم القبطي وعرف باسم عام الشهداء، وذلك تخليداً لهذه المذبحة الأليمة حتى لا ينسوا ذكرى شهدائهم

[(٣)] عطية (عزيز سوريال): تاريخ المسيحية الشرقية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص٢١

([٣٩]) **قبطي**: إن كلمة قبطي وكلمة مصري مترادفتان في المعنى فهما مشتقتان من الكلمة ايجبتوس التي كان اليونانيون يستخدمونها للإشارة إلى مصر ونهر النيل معًا، وهذه الكلمة اليونانية تحريف لكلمة مصرية قديمة لمدينة منف، وقد أطلق العرب على مصر (دار القبط) عندما كان أهلها على الديانة المسيحية، وبذلك صارت كلمة قبطي ترادف كلمة مسيحي، ومع ذلك فإنه ينبغي ملاحظة أن كلمة قبطي في الأصل لم تكن ذات دلالة دينية، فهي مرادفة تماما لكلمة مصري، ومن ثم ينبغي أن يشار إلى الكنيسة القبطية على أنها الكنيسة المصرية. أنظر: عطية (عزيز سوريال)، تاريخ المسيحية الشرقية، ص٢١

(٥) صالح (محمود محمد): التحف الأثرية القبطية المكتشفة بواحة الداخلة دراسة اثرية فنية، رسالة دكتوراه، ٢٠١٨، ص١٢٢

[٤١] إبراهيم (حجاجي) ، أهم المعالم الأثرية بالصحراء الغربية، ص ٨

[٤٢] الأورشاليمي(القس يسطس) : الرهبنة القبطية في الواحات، مجموعة أبحاث: تراث الواحات، أعمال المؤتمر السنوي الثاني لجمعية المحافظة على التراث المصري بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ١٤١

[(٤٣)] كامل احمد بيومي: الواحات الداخلة ودورها في إحياء الديانة المسيحية في الواحات الداخلة، ص١٠

(١) السيد (محمد عبد الفتاح): الفكر الديني في واحة الداخلة خلال العصر الروماني المتأخر التنوع والتفعيل الوظيفي في ضوء المصادر الاثرية، حوليات الاداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الثانية والثلاثون، ٢٠١٢، ص١٦

(٢) مسعود (محمود محمد): أشهر العمائر الدينية والجنائزية بواحتي الداخلة والخارجة، رسالة ماجستير، ٢٠١٤، ص١٦٧

(١) فريد (سحر): تقارير عن مناطق اثار الداخلة ، مقدم الي منطقة اثار الداخلة، ٢٠١١، ص٥
(٢) محمود محمد مسعود، اشهر العمائر الدينية والجنائزية بواحتي الداخلة والخارجة ، ص٢٥٤
(١) سحر فريد، تقارير عن مناطق اثار الداخلة، ص١٠
(٢) دراسة النقوش المدونة على الحجر أو المعدن وكذلك المحفورة على الفخار أو الآجر. ولذلك فإن هذا العلم لا يشمل الكتابات المطلية على الفخار أو الخشب أو على لفائف البردي. ويعود تاريخ النقوش إلى أول اختراع الكتابة، إذ إنها مثلت النصوص الأولى المحفورة على الرقم الطينية في بلاد الرافدين وعلى الحجر في بلاد وادي النيل في أواخر الألف الرابع قبل الميلاد. استمرت النقوش في التطور لتنتقل من النصوص المقطعية إلى الأبجدية. أنظر: الجبوري(سهيلة): الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٦٢، ص١٤٥
(١) جمعة (إبراهيم): دراسة في تطور الكتابات الكوفية علي الاحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩، ص١٢

(2) Hamidullah (M) , Some Arabic Inscriptions of Medinah of the Early Years of Hijrah, Islamic Culture , vol . XIII, No.4,October,1939,p. 48

(٥٢) يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، بيروت، ١٩٩٤، ص٧٨
(٥٣) أطلق عليها هذا الاسم بناءً علي الطرز المعمارية المتبعة في تغطية معظم مبانيها بقباب ونظراً لنطق كلمة القبوات بلهجة أهل الواحات فكانت تنطق بكلمة البجوات وهو المسمى الحالي لهذا الاثر . أنظر: منطقة اثار الخارجة: تقرير علمي عن منطقة البجوات الاثرية، ٢٠١٤، ص٣

(3) Ahmed Fakhry, The Egyptain Desserts The Necropolis of El – Bagawat in Kharga Oasis, Government Press, Cairo, 1951, P.110

(٣) داخل قباب البجوات تنتشر المخربشات التي تحمل جمل وعبارات وكلمات سجلها زوار الواحات على مر العصور فصارت شاهدة على الأحداث لكل زمان، ومن ضمن هذه المخربشات هذه الصورة التي تروى قصة اعظم زلزال تعرضت له مصر في العصور المملوكي، يعد الزلزال الذي ضرب مصر عام ٧٠٢هـ – ١٣٠٣م، أقوى زلزال تعرضت له مصر خلال العصور الوسطى، إلا أن شهرته لا تنبع فقط من قوته الكبيرة وما أحدثه من دمار هائل حتى أن المصريين هجروا منازلهم وفروا إلى الصحراء، ولكن لارتباطه في أذهانهم أنه جاء عقاب لهم من الله على ما فعلوه في نهار رمضان وما ارتكبوه من مخالفات شرعية بعدما تركوا الصيام والقيام وانشغلوا بالمغاني والحفلات الصاخبة. أنظر: عبد العال (سيد محمود محمد): زلزال عام ٧٠٢ ه / ١٣٠٣م وأثره في مصر المملوكية، مجلة وقائع تاريخية، ع١٣، ٢٠١٠، ص١٣٠

(1) واكد(عبد اللطيف)، مرعي(حسن): واحات مصر جزر الرحمة وجنات الصحراء، ص٤٠
(٥٧) كانت القوافل التجارية تقطع المسافة جنوباً إلى وادي النيل مرروا بأسيوط عن طريق درب الأربعين وكان هذا الدرب يمثل شرياناً حيوياً للتجارة البرية بين البلاد المصرية من جانب، وبين بلاد السودان وشمال بلاد المغرب العربي من جانب أخر، ويشمل جزء كبير منه داخل الحدود المصرية حالياً المسافة ما بين أسيوط ومدينة الخارجة وكان درب الغباري هو الطريق الوحيد للوصول الي مدينة الخارجة من اجل الوصول الي الأراضي الحجازية مروراً بأسيوط. أنظر: الحناوي(محمد عبد الحميد): الدور التاريخي لجبانة البجوات على طريق درب الأربعين دراسة وثائقية علي نصوصها الجدارية، مجلة كلية الآداب، ع٢، ١٩٩٩، ص٦٠
(٢) صالح (سيد) : تقرير أعمال المعهد الفرنسي للآثار الشرقية عن درب الغباري طريق الداخلة الخارجة، ٢٠٠٩، ص٥
(٥٩) مؤنس(حسين): أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧، ص٣٩٥
(١) بركات(مصطفى): الألقاب والوظائف العثمانية دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتي الغاء الخلافة العثمانية من خلال الوثائق والمخطوطات ١٥١٧ــــ ١٩٢٤، دار غريب، ٢٠٠٠، ص١١٥
(٦١) مغاوري(سعيد): الألقاب وأسماء الحرف والصناعات في ضوء البرديات العربية، المجلد الأول، مطبعة دار الكتب المصرية، ٢٠٠٠، ص٣٠٠

خلخال من الفضة مطعم بالمينا الملونة محفوظ بمتحف جاير أندرسون لم يسبق نشره

. أ.د / شادية الدسوقى عبد العزيز كشك [1] . الباحثة / شهد ماهر فؤاد محمود حمدى[2]

ملخص البحث

يتناول هذا البحث دراسة أثرية فنية لقطعة من الحُلى خلخال يرجع إلى القرن ١٣هـ ١٩م ،لم يسبق نشره ودراسته من قبل محفوظ بمتحف جاير أندرسون ، وأعتمد المنهج العلمى للدراسة على الوصف والتحليل والمقارنة وقد بينت الدراسة أساليب الصناعة وطرق التشكيل والزخرفة المختلفة للخلخال .

الكلمات الدالة : الحُلى – تركيا – الفنون –الخلاخيل

Abstract

This study is concerned in studying archaeological and artistic of a piece of anklet jewelry ,which date back to the 13^{th} century AH 19 AD .It was not previously publishedand studied by preserved in the Gayer Anderson museum , and the scientific method of the study was based on describtion, analysis and comparison .

Keywords : Jewelry –turkey- arts- anklets .

مقدمة

عُرفت الحُلى منذ زمن بعيد على مر العصور وذكر فى القرآن الكريم "وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ مَوَاخِرَ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ"[٣]،وأشتهر الصناع فى العصور الأسلامية وخاصة العصر العثمانى بمهارتهم فى صناعتها [٤]، وكان للمرأه أهتمام فطرى بزينتها لأبراز جمالها منذ أن وجدت على الأرض فعلى مر العصورأعتادت المرأه على التزيين وليس فقط لتظهرأكثر فتنة وإنما كانت تريد الزهو والتعالى على الآخريين [٥] ، حتى النساء الفقيرات حاولو تقليد نساء الطبقات العُليا لكن بخامات أقل قيمة وبأثمان زهيدة ، ثم أصبحت ترغب فى البساطة التى لا تخلو من سمات الأناقة والجمال [٦].

لم يتغير شغف النساء بالحلى فى عصر من العصور إلا فى أختلاف الأنواع وطرق الصناعه وكانت الحلى هو الدليل على مدى ثراء العصر ، وقد كانت النساء المصريات فى العصر العثمانى على أختلاف طبقاتهن تهتم باقتناء الحلى حتى نساء الطبقة الدنيا، أما نساء الطبقات العليا كان لهم أهتمام أكبر بأقتناء المجوهرات حيث أن الحلى للمرأه لم يكن للزينة فقط بل أصبح بمثابة خزانة جيدة لأموال الرجال وخاصة فى فترة عدم الأستقرار السياسى ، فكان يضع الرجل جزء من ثروتة فى حلى زوجته وقد سجل وورد فى المصادر التاريخية تفاصيل ماصادره العثمانيون من حُلى لزوجة السلطان طومان باى بعد أن هربت جاريتها الجركسية عند أحد الوزراء العثمانين ودلتهم على مكان خزنتها ، وعلى

هذا فبالرغم من ظروف الأوضاع الأقتصادية فى العصر العثمانى حرصت المرأه فى هذة الفترة وأيضاً فى عصرأسرة محمد على أن ترتدى ولو قطعة من الحلى [٧].كان يعتبر الخلخال[٨] قطعة ثقيلة من الحلى [٩] ، وأختص بها الشرق وعرفتها المرأه جيداً فى معظم البلاد الأسيوية والأفريقية [١٠]،وكانت تحدث رنيناً عند أحتكاك الخلخال بالأخر فيلفت أنظار الرجال والعقول حتى نظمت كلمات تتغنى برنة الخلخال التى تسلب العقول [١١].

وأحياناً كان يثبت بالخلخال بعض الجلاجل التى تحدث رنيناً [١٢]وأحيانا يكون من سلسلة تحيط بأسفل الساق وتتدلى منها قطع صغيرة من البرق[١٣] أو البلابل [١٤] .

صُنع الخلخال من الفضة أو الذهب الأصمين [١٥] ، وكان المصنوع من الفضة الصماء ترتديه زوجات أبناء الريف الأغنياء ومشايخ البلد وكثيرا من الأطفال أرتدو الخلاخيل من معدن حديد وقد ورد فى وصف الرحالة شكل[١٦] الخلخال المصمت [١٧].

كان الخلخال يأخذ شكل دائرى من أسطوانة من المعدن الأصم أو الأجوف من الذهب أو الفضة أو النحاس أو الحديد وفى طرفيهما رومانتان ، حيث أرتدت نساء الطبقات العليا الخلاخيل من الذهب والطبقات الوسطى من الفضة والطبقات الأخرى من النحاس [١٨]، وجسم الخلخال يصنع من شريحة مستطيلة تلف كالماسورة ثم تلحم ويستعدل مقطعها وتأخذ شكل الدائرة او يكون الخلخال أصم غير مجوف وهذا النوع كان الطلب علية أكثر من النوع الأجوف لأنه أثقل كثيرا ويحتوى على كمية كبيرة من الفضة ومصنعية الجرام فية أقل من كثيرا من مصنعية الجرام فى الخلخال الأجوف وعلى هذا فيكون أفضل أقتصادياً عند البيع ويعتبر كرصيد مالى عند المرأه فضلا عن التزيين به من شكله الذى يلفت النظر أو صوته الذى يشد الانتباه ، هذان النوعان كانا منتشران بين كثير من سكان مصر فى جميع البيئات الريفية والحضارية حتى الربع الأول من القرن (١٤هـ ، ٢٠م) [١٩].

أولاً : الدراسة الوصفية

نوع التحفة : خلخال .

المادة الخام : الفضة .

مكان الحفظ : متحف جاير أندرسون .

مكان الصُنع : يُنسب إلى مصر أو تركيا .

التأريخ : القرن ١٣هـ ١٩ م.

الأساليب الزخرفية : التطعيم بالمينا .

العناصر الزخرفية : زخارف نباتية .

المقاييس :١٠. طول

الرقم بالسجل :٢٦٩٠

حالة الحفظ : جيدة .

النشر : يُنشر لأول مرة .

الوصف : خلخال من الفضة على شكل دائرى كامل و ملتوى على بعضه، ينتهى طرفى الخلخال بزخرفة على هيئة رأس افعى .

الخلخال من الداخل خالى من الزخرفة اما بدن الخلخال من الخارج علية زخارف نباتية من وريدات صغيرة وزهرة اللوتس يحيط بهم بعض الأشكال المجردة ويملىء الفراغات أشكال تتخذ هيئة قشور السمك وملتفة نفذت بأسلوب الحز والتفريغ وطُعمت بالمينا باللون الأزرق .



لوحة (١) خلخال من الفضة ، محفوظ بمتحف جاير أندرسون ، يُنسب إلى مصر أو تركيا ، القرن ١٣ هـ ١٩ م.٢٠



تفاصيل زخرفة من اللوحة السابقة ، توضح أنواع الزخارف النباتية المطعمة بالمينا فى بدن الخلخال.

ثانياً : الدراسة التحليلية

لعبت المعادن دوراً هاماً فى صناعة الحُلى على مر العصور ، وقد أضافت القاهرة فى العصر العثمانى إلى صناعة المعادن بوجه عام الكثير من سماتها الفنية بسبب تأثر مصر فى المنتجات المعدنية نتيجة انضمامها إلى إحدى الولايات العثمانية [٢١]، حيث الذهب والفضة والماس واللؤلؤ وغيرهم ، كان أنقاهم الذهب حيث لايتأكسد ولا يتأثر بالأحماض والعوامل الجوية ويلية مباشرة الفضة[٢٢] :

جاءت الفضة من المفضلات فى أغراض الزينة والحُلى وخاصة الخلاخيل فضلاً عن بريق لونها[٢٣] ، وكانت نادراً ماكانت تستخدم الفضة النقية الخالصة ويخلط معاها ٨% من النحاس وتصبح نسبة الفضة ٩٢% [٢٤]،أما عن طرق أستخلاص الفضة كانت أما عن طريق الصهر حيث هنا تخلط الفضة بخامات رصاص ونحاس وتصهر معاً .

ويمتاز معدن الفضة بقابليته للطرق والتشكيل أكثر من الذهب وقابليتها للسحب حيث ليونتها وقابليتها للتمدد ، وخواصها الكيميائية لا تتأثر ولا تتأكسد ولا تصدأ .[٢٥]

ويجدر الأشارة إلى أن محمد على قام بأحتكار صناعة الفضة[٢٦] بحارة اليهود عام ١٨٢٠ حيث أستعان بصناع الفضة من اليهود وكان يحاسبهم بنظام الأنتاج وبرعو فى الحفر على الفضة بالزخارف النباتية [٢٧].

الأساليب الصناعية وطرق التشكيل التى أستخدمت للقطعة محل الدراسة :

الصب فى القالب : حيث أن الفضة من المعادة سهلة الانصهار فأستخدمت هذة الطريقة فى الخلخال حيث يتكون القالب من جزأين موجب وسالب وينقش من الداخل بالحفر الغائر لأستخراج زخارف منقوشة وبارزة ثم يترك ليبرد وتأتى عملية فك القالب والصنفرة والتلميع للتحفة الفنية [٢٨]،تعتبر من أفضل الطرق حيث يمكن التشكيل من خلالها بزخارف بالغة التعقيد كالأشكال المغلقة ومتعددة الزوايا بالأضافة لأنتاج عناصر مجسمة معقدة وكانت من أسهل الطرق وأرخصها لأنتاج كميات كبيرة من المنتجات [٢٩].

أساليب الزخرفة :

طريقة الحز : تقوم هذة الطريقة بأجراء حزوز أو نقوش غير عميقة على سطح المعدن بواسطة أدوات تشبة الأقلام المعدنية وحظيت هذة الطريقة بالأهتمام من قبل صُناع العصر العثمانى وكانت هذة الطريقة أضافة لمظهر التجسيم للعناصر الزخرفية النباتية بتزويدها خطوط قصيرة ودقيقة [٣٠].

طريقة التفريغ : من أهم الطرق التى لجأ اليها الفنان فى عصر أسرة محمد على ، يتم تنفيذ هذة الزخارف عن طريق أله حادة يطرق عليها أو بواسطة الصب فى القالب وكانت هذة الطريقة منذ عهد سلاجقة الأناضول وورثها العثمانيون ثم أنتقلت لعصر أسرة محمد على فى مصر [٣١]، وحتى تنفذ الزخارف بهذه الطريقة كان يجب تحديد العناصر الزخرفية المطلوبة على التحفة أولاً ثم يفرغ ماحولها وأستخدمت تلك الطريقة بكثرة فى زخرفة أدوات الزينة [٣٢].

طريقة التطعيم بالمينا : فن الزخرفة بالمينا كان من أكثر الفنون الممتعة للفنان ، وأختلفت الأراء فى أصل التسمية حيث المينا تطلق على المواد المزججة من مختلف المكونات ويرجع أساس المينا زجاج شفاف لا لون له يعرف بأسم الفلكس flux، وتنتج مركبات المينا من التفاعل بين أكاسيد حمضية مثل السيلكا وأملاح حمض البوريك وأكاسيد تعمل على تحول المواد القابلة للذوبان فى الماء إلى مواد غير قابلة للذوبان فى مكونات الخليط ، وأضافة مواد تعمل على لصق مادة المينا على سطح المعدن المطبق عليها فضلاً عن الملونات التى تستخدم فيها الأكاسيد المعدنية على هيئة سيلكات أو محاليل معلقة لأحداث ألوان المينا المختلفة [٣٣]وأبرز الألوان المستعملة فى هذة القطعة هو اللون الأزرق الفاتح [٣٤] ، كان هذا الأسلوب من أرقى ما وصله إليه الفن فى زخرفة المعادن وكان يوجد عدة طرق فى أساليب الزخرفة على المينا ولكن الطريقة التى نفذت بها زخارف هذة التحفة هى طريقة المينا المحاطة (المحجوزة) :

استخدمت هذة الطريقة على التحف الفنية ذات المشغولات الدقيقة كالحُلى ، تطبق المينا الملونة منفصله عن بعضها داخل فواصل حددت بأسلاك رفيعة من الفضة ، وتشكل هذة الأسلاك الرفيعة وفقاً للتصميم المطلوب ، ثم تثبت بمواد سريعة الألتصاق ، يراعى وضع المينا داخل الخانات المحددة ثم يضغط عليها فى كل خانة للتخلص من الفراغات ثم تجفف المينا إذا كانت رطبة قبل صهرها، نفذت هذة الطريقة على البدن الخارجى للخلخال المزين بالزخارف النباتية[٣٥] .

العناصر الزخرفية :

أولاً الزخارف النباتية : زخرفت قطعة الخلخال بزخارف من أشكال الوريدات الخماسية وأشكال محورة حيث ملء الفراغات وتماثل العناصروأيضاً زهرة اللوتس.

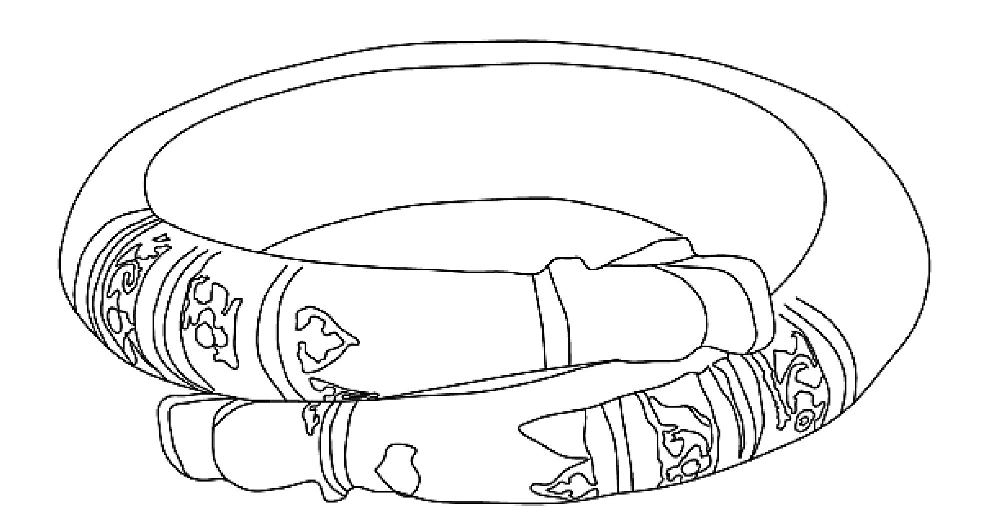
.زهرة اللوتس [٣٦]: أقتبست هذة الزهرة عن الصين فى عهد أسرة تانج فكانت ترمز عندهم إلى أنبثاق الحياة ثم أنتشرت إلى الغرب على يد المغول لمدة قرنين، وأنتشرت إلى العالم الأسلامى حتى أصبحت من العناصر الزخرفية الهامة لكافة الفنون والجدير بالذكر أن أستخدام زهرة اللوتس[٣٧]،

فى المشرق الأسلامى وفق الأسلوب الصينى وليس الاسلوب المصرى[٣٨] فى الحضارة المصرية القديمة [٣٩] .

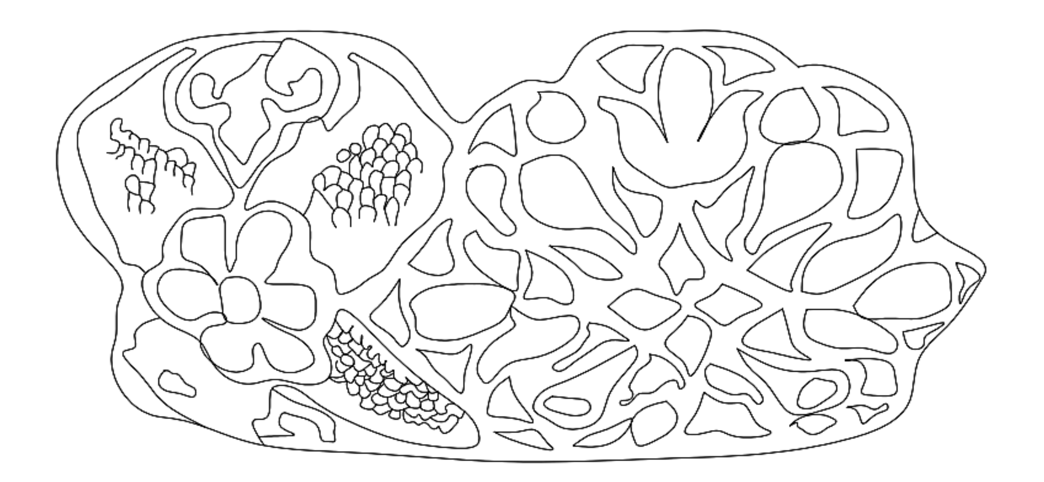
ثانياً: الأشكال الحيوانية :

ظهرت شكل الأفعى على طرفى الخلخال ، فكانت الأفعى فى القديم رمزاً للخلود لما أعتقده القدماء من قدرتها على الفرار من الموت وتغير جلدها وأيضاً من بعض التفسيرات أعتبارها كطلسم للحماية من شر الأفات والزواحف ،وقد ظهر هذا الشكل على رسوم المعادن العثمانية بشكل خرافى وهى من التأثيرات الأيرانية[٤٠].

ظهر أيضاً زخرفة قشور السمك هى نوع من الأشكال الهندسية المستوحاه من أجزاء من كائنات حية وهى الأسماك ، هى من التأثيرات الساسانية المعروفة وقد ظهرت فى الفنون الأسلامية على الخزف الفاطمى والسلجوقى وعلى الخزف المملوكى [٤١]، وتعتبر من العناصر الزخرفية التى أستخدمها الفنان العثمانى ونسبت خطأ إلى رودس وفى الأصل ،ويتخللها الأفرع النباتية [٤٢]،والوريدات كما هو موضح بالتحفة .



شكل (١) يوضح الشكل العام للخلخال يوضح شكل رأس الأفعى على طرفى الخلخال.
عمل الباحثة.



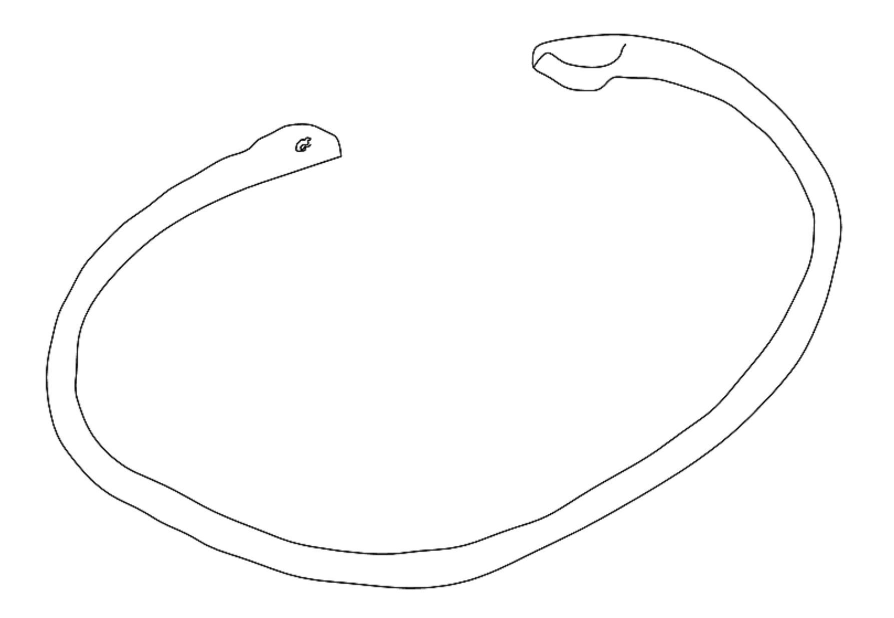
شكل(١-أ) نموذج يوضح شكل الزخارف على البدن الخارجى للخلخال من قشور السمك وزهرة اللوتس.
عمل الباحثة

ويتشابة الخلخال موضوع الدراسة مع خلخال آخر مصنوع من النحاس محفوظ بمتحف جاير أندرسون ولم يسبق نشره ، فالتشابه من حيث طرق الصناعة والتشكيل وأيضاً أتخذ طرفى الخلخال شكل رأس الثعبان ، أما عن الشكل العام فكان يوجد اختلاف حيث تتخذ الشكل البيضاوى وليس الشكل الدائرى .

شكلت هذة التحفة بطريقة الصب فى القالب و يخلو البدن من الزخارف سوى طرفي الخلخال يأخذ شكل رأس ثعبان ، ويجدر الأشارة أن منذ العصر القبطى كانت تصنع الخلاخيل على هيئة الثعبان [٤٣].



لوحة (١) خلخال من الفضة ، محفوظ بمتحف جاير أندرسون ، يُنسب إلى مصر أو تركيا ، القرن ١٣ هـ ١٩ م.[٤٤]



شكل (٢-أ) يوضح الشكل العام للخلخال وزخرفة رأس الثعبان على طرفى الخلخال .
عمل الباحثة

نتائج البحث

مما سبق نستخلص بأنة أثمرت دراسة قطع الحلى من معدن الفضة بعض النتائج على النحو التالى :

هذة التحفة صُنعت من معدن الفضة ويتميز بخاصية الأندماج مع كافة المعادن الفلزية وبالتحديد تلك التى تستعمل فى صناعة الحلى .

تتطابق شكل التحفة المستدير مع الغرض الجمالى فى زينة الأقدام الذى صنعت من أجله وعلى سبيل المثال : أستخدام طريقة الصب فى القالب فى تشكيل الهيكل الخارجى للخلخال.

الأبداع فى شكل العناصر الزخرفية بطريقة الحز والتفريغ واستخدام اسلوب التطعيم بالمينا الزرقاء اللون .

حواشي البحث

[١]- استاذ الفنون الأسلامية ورئيس قسم الآثار الأسبق بكلية الاثار – جامعة القاهرة .
[٢]- باحثة ماجيستير بكلية الآثار – جامعة القاهرة .
[٣]- سورة النحل ، آية رقم ١٤.
[٤]- ثريا نصر ، أزياء النساء فى العصر العثمانى ، دار عالم الكتب ، ٢٠٠٠م ص ٧٩.
[٥]- تحية كامل ، الأزياء المصرية من الفراعنة حتى عصر محمد على ، دار المعارف ،٢٠٠٣، ص ٢١٩.
[٦]- تحية كامل ، الأزياء المصرية من الفراعنة حتى عصر محمد على ص ٢١٩.
[٧]- كان عصر المماليك بمثابة أنتهاء نهاية عصور الثراء فى مصر حيث بدات المتاعب الأقتصادية قبل نهاية هذا العصر بنضوب مواردها من نقل التجارة بالأضاف إلى الحروب وغيرها من الظروف إلا أن كل ذلك لم يوقف المرأه فى العصر العثمانى من أقتناء المجوهرات وعلى سبيل المثال يذكر عن السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد على فاخر الأقمشة والحلى والأحجار الكريمة التى يعجز عن حصرها مما جعلها تضع الحُلى من الأحجار بتطريز أحذيتها رغبة فى التعالى على كل النساء ، أمال حامد المصرى، مخطوط رسالة ماجيستير ، أزياء النساء فى مصر منذ الفتح العثمانى حتى عصر محمد على ص١٣٩، ص١٤٠.
[٨]- الخلخال فى اللغة هو سوار كبير لتزيين أرجل النساء ويُلبس أسفل الساق فوق الكعب ، بدر الدين عبد العزيز محمد ، بحث الحلى العثمانية فى قبرص ، الأتحاد العام للأثريين العرب ٢٠١٧م ص٧٧٥.
[٩]- عبد الرحمن ذكى ، الحُلى فى التاريخ والفن ، دار القلم ص ١٠٢.
[١٠]- عبد الرحمن ذكى ، الحّلى فى التاريخ والفن ، ص١٠٢.
[١١]- تحية كامل ، الأزياء المصرية من الرفاعنة حتى عصر محمد على ، ص٢٢٧.
[١٢]- عبد الرحمن ذكى ، الحُلى فى التاريخ والفن ص ١٠٢ .
[١٣]- أمال المصرى ،أزياء المرأه فى العصر العثمانى، دار الأفاق العربية ١٤١٩ هـ ١٩٩٩م ، ص ١٢١.
[١٤]- يذكر أن المرأه البدوية أهتمت بأضافة البلابل أو الجلاجل الصغيرة إلى خلخالها حتى يتبعها الأغنام عند خروجها للرعى ، وبعض قبائل البدو أستعملو الخلخال فالمرأه البدوية أرتدت الخلخال من الفضة أو الخلاخيل ذات البلابل الكروية الصغيرة وخاصة المتزوجات والمسنات أما عن بدو شلاتين فالخلخال لا ترتدية إلا النساء ذات المكانة والهيبة الأجتماعية كزوجات رؤساء أو شيوخ القبائل وكانت النساء البدويات يعتبرون أن الخلاخيل لها قوى سحرية فتُلبس عند القدم لتضع دائرة سحرية لها قوى سحرية حافظة ، ويرجع أرتداء الخلخال إلى مدلول ثقافى ودينى كبير يختل فمن مجتمع بدوى لآخر ففى المجتمعات السيناوية تُلبِس المرأه طفلها الوليد خلخال صغيرة من الحديد فى ساقة اليسرى وترتدى واحد مماثل فى ساقها اليمنى وذلك أعتقاداً منها أن أرتداء الخلاخيل يعمل على طرد الأرواح الشريرة وعن بدو شلاتين فالخلخال عبارة عن دائرة تعنى لديهن رمز أكتمال القمر ، آلاء أحمد حسين مصطفى ، مخطوط رسالة ماجيستير التحف الفضية فى الفترة من القرن ١٢هـ \١٨م حتى أوائل القرن ١٤هـ \٢٠م فى ضوء مجموعة مجموعة غير منشورة بمتحف الفن الأسلامى القاهرة ٢٠١٩م ص١٥٧.
[١٥]- أدوارد وليم لين ، المصريون المحدثون شمائلهم وعادتهم فى القرن التاسع عشر، الطبعة الأولى ١٩٥٠. ص٤٣٧.
[١٦]- لمزيد من الأطلاع على أشكال الخلاخيل الصماء راجع ، أدوارد وليم لين المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ف القرن التاسع عشر ص٤٣٧.
[١٧]- آلاء أحمد حسين مصطفى ، مخطوط رسالة ماجيستير التحف الفضية فى الفترة من القرن ١٢هـ \١٨م حتى أوائل القرن ١٤هـ\٢٠م فى ضوء مجموعة مجموعة غير منشورة بمتحف الفن الأسلامى ص ١٥٥،ص١٥٦.
[١٨]- أمال المصرى ، أزياء المرأه فى العصر العثمانى ص ١٢١ ،ص١٢٢.
[١٩]- على زين العابدين ، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٨١ ص ١٨٢.
[٢٠]- تصوير الباحثة .
[21] Oktay aslanapa ,Turkish art and arcthitectureK praeger puplishersK new york washington .p.80.
[٢٢]- كانت الفضة من أشهر المعادن فى اليمن وكانت جزيرة العرب من جملة الأسواق التى مونت العبرانيين وكان الكميائيون يطلقون عليها اسم القمر أو ألهة الضوء وكانو يرمزون إليها بالهلال ، وعرفت الفضة بأسم sarpu فى الأشورية وسرف فى العبرانية ، سيدة إمام على ، مخطوط رسالة ماجيستير ، دراسة أشغال المعادن المدنية فى عصر أسرة محمد على من ١٨٠٥-١٩٥٢ ، ٢٠٠٦ م ، ص ١٣٠ .
[٢٣]- على زين العابدين ،المصاغ الشعبى فى مصر ، ص٢١٧.
[٢٤]- محمد فهيم ، ثروتنا المعدنية ،المكتبة الثقافية ، العدد ٩٤ ،القاهرة ١٩٦٣م ص١٢٠.

[٢٥]- ألاء أحمد حسين مصطفى ،مخطوط رسالة ماجيستير التحف الفضية فى الفترة من القرن ١٢هـ \١٨م حتى أوائل القرن ١٤هـ \٢٠م فى ضوء مجموعة مجموعة غير منشورة بمتحف الفن الأسلامى ص ص ٢٢٣،٢٢٤،٢٢٥.

[٢٦]- ونظراً لندرة الفضة وعدم توافرها بنفس قدر المعادن الأخرى قامت الأدارة المصرية بالتنقيب لسد أحتياجاتهم من الفضة وقام الأهلى بتعدينه فى مدينة أسيا الصغرى وعين مسؤول ثم اشترت الأدارة المنتج من الأهالى ولكن لم تضمه إليها خوفا من الثوارت للمستجدين خاصة قدرتهم على اللجوء للدولة العثمانية ، عبد اللطيف محمد الصباغ ، مقال عن جهود محمد على التعدينية بالشام أبن الحكم المصرى (١٨٣١-١٨٤٠) دراسة وثائقية ضمن كتاب مصر فى عصر محمد على – المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩ ص ص ٣٨٧،٣٨٨.

[٢٧]- محمد على عبد الحفيظ ، دور الجاليات الأجنبية والعربية فى الحياة الفنية فى مصر فى القرنين ١٨، ١٩ ص ص ١١٠،١١٢.

[٢٨]- رأفت عبد الرازق أبو العينين ، الأزياء الشرفية والعسكرية وزينتها فى عصر الأسرة العلوية ،دار زهراء الشرق ٢٠١٨م ص ٣٢٨.

[٢٩]- سيدة إمام على ، دراسة أشغال المعادن المدنية فى عصر أسرة محمد على من ١٨٠٥- ١٩٥٢ ،ص ١٤٣.

[٣٠]- ألاء أحمد حسين مصطفى ،مخطوط رسالة ماجيستير التحف الفضية فى الفترة من القرن ١٢هـ \١٨م حتى أوائل القرن ١٤هـ \٢٠م فى ضوء مجموعة غير منشورة بمتحف الفن الأسلامى، ص ص ٢٥٢،٢٥٣.

[٣١]- سيدة إمام على ،مخطوط رسالة ماجيستير ، دراسة أشغال المعادن المدنية فى عصر أسرة محمد على من ١٨٠٥- ١٩٥٢ ص ص ١٥٠،١٥١.

[٣٢]- رأفت عبد الرازق أبو العينين ، الأزياء الشرفية والعسكرية وزينتها فى عصر الأسرة العلوية ص٣٢٩.

[٣٣]- شادية الدسوقى عبد العزيز كشك ، بحث طاقم مكتب من النحاس المموه بالمينا ينسب للأسرة العلوية لم يسبق نشره ، مجلة كلية الأثار جامعة القاهرة ، العدد السادس عشر ، ٢٠١٢ ص٢٣٥.

[٣٤]- التحكم فى درجات اللون فى مادة المينا يعتمد على عدة عوامل ، نوع وكمية المواد الملونة وطريقة خلطها مع مركبات المينا وأيضاً درجة حرارة وزمن تسويتها ونوع الفرن لتسوية الخليط ، للمزيد من الأطلاع عن مادة المينا راجع ، شادية الدسوقى عبد العزيز كشك ، بحث طاقم مكتب من النحاس المموه بالمينا ينسب للأسرة العلوية لم يسبق نشره ، ص ص ٢٣٧.

[٣٥]- المرجع السابق ، ص٢٣٧.

[٣٦]- أشتهرت زهرة اللوتس بظهورها على الملابس الأشورية على منطقة الصدر ، خالدة عبد الحسين الربيعى ، تاريخ الأزياء وتطورها ، الطبعة العربية ٢٠١٣ م ، ص٣٨.

[٣٧]- زهرة اللوتس : سميت بزهرة السوسن وفى القديم ستسن ، ويوجد فى مصر نوعان من زهرة اللوتس ظهرو على الأثار المصرية منذ الأسرات الأولى ويتميز بلونة الأبيض وبرعمه بتلاتة الجميلة والنوع الثانى باللون الأزرق وهذا كان الأكثر شيوعاً ، كان له قدسية كبيرة حيث أعتبر رمز للبعث ، لأنة كان من النباتات تقفل أوراقها لتغطس تحت الماء مساءً ، وتعاود الظهور مرة أخرى فى الصباح وقد أتخذو منها العطر لرائحتها الفواحة وزخرفة فى حُليهم . المعجم الصور للمصطلحات الأثرية ، مركز التوثيق التراث الحضارى والطبيعى ، مكتبة الأسكندرية ٢٠١٠م ص،٥٣.

[٣٨]-هند على على محمد سعيد ، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية فى أسيا الصغرى خلال العهد العثمانى ، مخطوط رسالة ماجيستير ، المجلد الأول ، جامعة القاهرة كلية الأثار ٢٠١٢م ص ٣٧٠.

[٣٩]- أستخدمت المرأه المصرية القديمة زهرة اللوتس فى تزيين حواف مرأتها ، تحية كامل ،حسين ، الأزياء المصرية من الفراعنة حتى عصر محمد على ، دار المعارف ٢٠٠٣ ص ٢٩.

[٤٠]- شيماء محمد عبد الرافع محمد شرف الدين ، رسوم الكائنات الخرافية والمركبة فى الفنون العثمانية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الأداب جامعة عين شمس ٢٠١٨م ، ص ٥ نقلاً عن www.academia.edu.

[٤١]- ولاء جلال سالم موسى ، الأدوات المنزلية المعدنية فى عصر أسرة محمد على ، مخطوط رسالة ماجيستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠١٨.

[٤٢]- ربيع حامد الخليفة ، الفنون الأسلامية فى العصر العثمانى ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الرابعة ٢٠٠٧ ، ص٧٦.

[٤٣]- ثريا نصر ، تاريخ الأزياء ، ص٩١.

[٤٤]- تصوير الباحثة .

خمسة شواهد قبور جديدة دراسة في الشكل والمضمون
(دراسة باليوغرافية فنية أثرية)

ممدوح محمد السيد حسنين
مدرس الفنون والآثار الإسلامية – كلية الآثار – جامعة أسوان

ملخص البحث :

يهدف البحث إلي دراسة خمسة شواهد قبور إسلامية مستخرجة من حفائر الفسطاط لاسيما بمنطقة اسطبل عنتر بالقرافة الكبرى ، ومحتفظ بها بمخازن آثار مدينة الفسطاط الأثرية ، لذا وجدت من الأهمية بمكان عمل دراسة تحليلية لتلك الشواهد متناولاً كل منها علي حدة ، من حيث الشكل العام ومضمون الكتابات المسجلة عليها وأشكال الأحرف والكلمات لاستبيان قيمة كل منها ، لذا قسمت الدراسة إلى قسمين رئيسيين ، الأول : الدراسة الوصفية ، واشتملت على بيانات ووصف ونص الشواهد محل الدراسة وتفريغها والتعليق عليها وتطبيق الدراسة الباليوغرافية على كتاباتها من حيث أسلوب رسم الكلمات والحروف ، واستنباط القيم الجمالية في كل شاهد ، الثاني : الدراسة التحليلية ، واشتملت على مضمون تلك الشواهد من حيث التأثيرات الملموسة على كتاباتها ، وتحليل الصيغ الجنائزية والألقاب والأسماء وبعض الألفاظ الواردة عليها مع إجراء المقارنات مع مثيلاتها من الشواهد ، وكذا طرق الصناعة والزخرفة والمادة الخام المستخدمة في صناعتها ، فضلاً عن تأريخها ونوع الخطوط المستخدمة فيها .

<u>الكلمات الدالة :</u>شواهد – الخط الكوفي ذو الطرف المتقن – التفطيح - الصيغ الجنائزية – القيم الفنية – الدراسة الباليوغرافية .

<u>مقدمة البحث :</u>

تعد دراسة شواهد القبور الإسلامية من الدراسات الهامة في مجال الآثار الإسلامية ، لاسيما لما تحتويه من معلومات هامة وقيمة من حيث الشكل والمضمون ، فلقد ساعدت الباحثين في معرفة تطور الخط العربي بأنواعه المختلفة وأشكال حروفه منذ الفتح الإسلامي لمصر مروراً بكل فترات التاريخ الإسلامي وحتى العصر الحديث شرقاً وغرباً ، ليس هذا فحسب بل مثلت لنا ثبت متين لا يمكن الشك في مصداقيته أو فيما يقدمه من معلومات غاية في الأهمية من أسماء أصحابها وألقابهم ووظائفهم ودراسة الصيغ المذهبية والجنائزية والأشعار الأدبية ، التي كانت تستخدم في تسجيل كتابات تلك الشواهد ، هذا إلى جانب احتوائها على العديد من الزخارف النباتية والهندسية الملحقة بها ، لذا تعد تلك الشواهد سجلاً قيماً ومصدراً أصيلاً من مصادر الآثار والتاريخ الإسلامي ، احتوى على العديد من المعلومات التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها من الجوانب الحضارية .

وكانت الشواهد تتخذ عادة من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، وظلت الشواهد حتى النصف الثاني من القرن السادس الهجري مستطيلة الشكل ، تتبع في نقشها إحدى طريقتين : طريقة الحفر الغائر وهي أقدمها وأيسرها ، وطريقة الحفر البارز وهذه تتطلب من الحافر تصميماً كتابياً سابقاً وعناية خاصة في الإنفاذ ، وكانت البلاطة تخطط أول الأمر خطوطاً أفقية على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالمداد بالقلم الجيد ، ثم يحفر ما حولها بآلات دقيقة ، ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء [١] .

<u>أولاً : الدراسة الوصفية للشواهد (دراسة الشكل) :</u>

<u>الشاهد الأول : (لوحة ١)</u>

مكان الحفظ : مخزن السبع حجرات بالفسطاط [٢]

رقم السجل : قيد التسجيل

المادة الخام : الحجر الرملي

اسم صاحب الشاهد : أحمد بن بلال
تاريخ الشاهد والوفاة : الإثنين ٢٧ رمضان سنة ٢٤٨ ه / ٢٣ نوفمبر ٨٦٢ م
طول الشاهد : ٤٠ سم
عرض الشاهد : ٢٩ سم
سمك الشاهد : ٦,٥ سم
الإطار الخارجي : ٢,٥ سم ، والسفلي : ٦ سم
طول قوائم الحروف = ٣,٥ سم تقريباً
نوع الخط : الكوفي البسيط

وصف الشاهد :

شاهد قبر من الحجر الرملي غير منتظم الشكل وإن كان يميل للإستطالة نظراً لعدم انتظام ضلعه السفلي ، ذو إطار خارجي بارز عن مستوى سطح الكلمات المسجلة بداخله ، سجلت كتاباته بالخط الكوفي [٣] البسيط المنفذة بإسلوب الحفر الغائر ، يشتمل على سبعة أسطر شبه منتظمة ، بدأت بالبسملة ، وينسب إلى أحمد بن بلال ، ومؤرخ في السابع والعشرين من شهر رمضان لسنة ثمان وأربعين ومائتين من الهجرة ، أي النصف الأول من القرن الثالث الهجري ، وهو بذلك يرجع إلى فترة حكم والي مصر العباسي - حينها - يزيد بن عبد الله بن دينار التركى (٢٤٢ – ٢٥٣هـ / ٨٥٦ - ٨٦٧) ، تلك الفترة التي تقع تحت حكم الخليفة العباسي أحمد بن محمد المعتصم "المستعين بالله" ، الخليفة الثاني عشر (٢٤٨- ٢٥٢هـ / ٨٦٢- ٨٦٦ م) [٤] .

نص الشاهد :

١ – بسم الله الرحمن الرحيم
٢ - هذا قبر أحمد بن بلال
٣ – رحمت الله ومغفرته و
٤ – رضوانه عليه توفى يوم
٥ – الاثنين لسبعة وعشرين
٦ – مضين من رمضان سنة ثمان
٧ – وأربعين ومايتين

التعليق على الشاهد و (الدراسة الباليوغرافية) [٥] :

جاءت كتابات هذا الشاهد دون باقي شواهد الدراسة الحالية بالخط الكوفي البسيط الذي ظهر في بدايات تسجيله على شواهد القبور الإسلامية تماماً ، فنلحظ عدم استخدام خاصية تفطيح قوائم الحروف ، إلا على استحياء شديد في حرف الالف واللام الثانية من لفظ الجلالة (الله) بالبسملة ، وحرفي الذال والدال في كلمتي (هذا ، أحمد) اللذين جاءا بشكل يشبه صورة حرف الكاف ، واللام الاولى من كلمة (بلال) بالسطر الثاني ، وربما يرجع ذلك إلى سببين : الأول : قدم تاريخ الشاهد الحالي نسبياً عن باقي شواهد الدراسة الحالية ، وإن كان هناك العديد من الشواهد ذات تاريخ أقدم ولكنها نفذت بشكل أتقن وأجمل ، والثاني : لأن الخطاط المنفذ ربما لم يكن من المتمكنين في صياغة وتسجيل تلك الكتابات بما يتناسب وتطور الخط في حينه ، فجاء تسجيل تلك الكتابات بشكل يذكرنا بكتابات القرن الأول من الهجرة من حيث التنفيذ ، حيث تذكرنا كتابات هذا الشاهد بشاهد قبر من الحجر عثر عليه بأسوان باسم عبد الرحمن بن خير الحجري أو الحجازي مؤرخ بسنة ٣١ ه محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم سجل (٢٠ / ١٥٠٨) [٦] .

أولاً : أسلوب رسم الكلمات : لم تكن اليد المنفذة قادرة على التسجيل الجيد المتمكن في أدائها ، دل على ذلك قيام الحفار في هذا الشاهد بتسجيل حرف الواو الأول من كلمة (ورضوانه) بالسطر الثالث في حين سجل باقي الكلمة في بداية السطر الرابع ،كذلك نلحظ قيامه بتسجيل حرف النون من كلمة (ثمان)

بنهاية السطر السادس بشكل مختزل نظراً لعدم تحكمه بالمساحة المتاحة أمامه ، كما نلحظ استخدامه لحرف الياء الراجعة من كلمة (توفى) ، وإن نفذت بشكل غير دقيق ، كما سجل كلمة (رحمت) بالتاء المبسوطة (المفتوحة) وليس المربوطة ، وهو أمر معتاد في الخط النبطي ، هذا غير بعض الأخطاء الواضحة في تنفيذ أحرف بعض الكلمات مثل وجود سنة زائدة لحرف الباء في كلمة (بلال) ، إضافة حرف الجر (من) أعلى يسار كلمة (عشرين) وهي خطأ زائد أضيف من الخطاط المنفذ (شكل ١ – أ ، ب ، ج) .

ثانياً : أسلوب رسم الحروف : نلحظ أن الخطاط قد نفذ بعض هامات وقوائم حرفي الألف واللام مائلة جهة اليمين [٧] تارة كما في حرف الألف لكلمتي (رمضان ، ومائتين) ، وإلى اليسار تارة أخرى كما في حرف اللام الثانية من لفظ الجلالة (الله) وكلمة (الرحيم ، الإثنين) ، وقائمة بشكل مستقيم تارة ثالثة كما في حرف الألف من كلمات (الله ، الرحمن ، رضوانه ، ثمان) وحرف اللام من كلمات (الرحمن ، بلال ، لسبعة) مما يظهر حالة من التذبذب وعدم الانضباط في أسلوب تنفيذ كتابات الشاهد ، كما نلحظ في رسم الأحرف كما هو موضح بجدول أشكال الحروف لهذا الشاهد الصعود بنبرة الباء في كلمة بسم حتى تساوت في طولها مع الألفات واللامات ، أحرف العين الوسطى من كلمتي (لسبعة ، وأربعين) والغين الوسطى من كلمة (ومغفرته) مفتوح القمة على شكل مثلث رأسه لأسفل وقاعدته مفتوحة ، في حين جاء في مبتدأ الكلمة (عليه ، وعشرين) مفتوحة الكاس ، تلويز رأس حـرف القـاف المبتدأ من كلـمة (قبر) ، والفاء المتوسطة من كلمة (ومغفرته) أي كتابتها بشكل لوزي مدبب من أعلى يرتفع على قائم بسيط ، وكتابة حرف الضاد من كلمتي (رضوانه ، مضين ، رمضان) بشكل مستطيل ، كتابة اللام ألف بشكل يمتد طرفاها لأعلى ، وترتكز من أسفل على قاعدة هرمية أو شكل مثلث كما في كلمة (الإثنين) وإن لم تنتظم في كلمة (بلال) ، كما نلحظ عدم انتظام أسنان حرف السين والشين من كلمات (بسم ، لسبعة ، سنة ، وعشرين) ، ورسم الهاء المبتدأة بشكل مثلث كما في كلمة (هذا) ، نزول حرف الألف المتوسط عن مستوى خط الأساس قليلاً كما في كلمة (ثمان) ، كما نلحظ رسم حرف الهاء المربوطة المنتهية من كلمات (الله ، ومغفرته ، ورضوانه ، عليه ، لسبعة ، سنة) بشكل هرمي مثلث .

وأخيراً وليس آخراً نلحظ بعض من الليونة على بعض أحرف هذا الشاهد على الرغم من كون الكتابات المنفذة تندرج تحت لواء الخط اليابس [٨] ، كما في أحرف النون من كلمة (الرحمن ، بن ، الإثنين ، مضين ، من ، رمضان ، وأربعين ، ومائتين) ، وكذا الحال في أحرف الراء من كلمات (الرحمن ، الرحيم ، قبر ، رحمة ، ومغفرته ، رضوانه ، وعشرين ، وأربعين) ، ونرى الليونة كذلك في حرف الواو من كلمات (ومغفرته ، رضوانه ، توفى ، وعشرين ، وأربعين ، ومائتين) ، وذلك عبر بتر عراقة كاسات تلك الأحرف واختزالها وإنهائها بتفطيح مائل سواء كانت تلك النهايات أفقية أو رأسية . ويذكر د. إبراهيم جمعة أن "كثير من العراقات قد اختزلت في هذا الخط اختزالاً كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن العراقات التي اختزلت في كثير من الأحوال عراقات الجيم والعين واللام (في حالات الانتهاء) ، وقد طغت روح الاختزال على عراقتي الراء والنون في عصور متأخرة ، فكادتا بدورهما لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح [٩] .

جدير بالذكر أن الخط اللين كانت له إرهاصاته الواضحة في كتابات بردية إهناسية ، تلك البردية المؤرخة بسنة ٢٢ ه الصادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على مدينة إهناسية ، محفوظة بمجموعة الأرشيدوق رينر تحت رقم ٥٥٨ ، فالخط الذي كتبت به هذه البردية هو (الخط المدني) الذي انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة للخلافة كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان [١٠] .

القيم الجمالية للشاهد الأول :

ويقصد بالقيم الفنية والجمالية الضوابط العامة التي تجعل للعمل الفني تأثيراً ساراً ممتعاً على المشاهد ، ويندرج تحت هذا التعبير عناصر فنية جمالية تؤدي مراعاتها إلى تحقيق المتعة والجمال في العمل الفني ومن هذه العناصر (التماثل – التناظر – التوافق – التوازن – التناسب) ، ويزداد العمل الفني جمالاً ومتعة إذا ابتعد عن الغموض في القراءة مع الحرص على تحقيق هذه العناصر الجمالية كلها أو بعضها [١١] .

فالزخرفة التماثلية ناشئة عن تجاور الألف واللام [١٢] والتماثل هو تكرار صورة معينة بنفس حجمها وأبعادها مرة أو أكثر فينشأ من ذلك التكرار جاذبية ترتاح إليها العين والمشاعر .أما التناظر فهو تصور من نوع آخر للتماثل مع أنهما متقاربان كثيراً في المدلول فكل منهما تكرار ، ولكن التكرار في التماثل يحدث دون

تغيير أو بتغيير طفيف جداً ، ولكن التكرار في التناظر يراعى فيه عمداً أن يكون تكراراً معكوساً فيبلغ من هذا الانعكاس قيمة جمالية أخرى تختلف عن القيمة الجمالية التي تنبع من التماثل [١٣] .

وبالنظر إلى هذا الشاهد نلحظ انتفاء القيم الجمالية بشكل كبير ، وإن حاول الفنان تنفيذها على استحياء في إسبال كاسات أحرف النون المسبلة بشكل جمالي كما في كلمات (الرحمن ، بن ، الإثنين ، من ، رمضان ، وأربعين ، ومائتين) ، والراء في كلمات (الرحمن ، الرحيم ، قبر ، رحمة ، مغفرته ، رضوانه ، وأربعين) ، والواو في كلمات (ومغفرته ، توفى ، يوم ، وعشرين ، وأربعين ، ومائتين) ، ولم ينحصر القيم الجمالية في شكل تنفيذ تلك الأحرف فقط بل تعداها في تماثلها عبر تكرارها جميعاً بشكل مقارب في الصف الواحد .

الشاهد الثاني : (لوحة ٢)

مكان الحفظ : مخزن السبع حجرات بالفسطاط

رقم السجل : قيد التسجيل

المادة الخام : الحجر الجيري

اسم صاحب الشاهد : عباسة ابنة أحمد بن القاسم

تاريخ الشاهد والوفاة : الخميس ١٠ جمادى الأول سنة ٢٦٠ ه / ٢ مارس ٨٧٤ م

طول الشاهد : ٤٥ سم

عرض الشاهد : ٢٥ سم

سمك الشاهد : ٧ سم

الإطار الخارجي : الإطار العلوي ٣,٥ سم ، والسفلي ٧,٥ سم ، والجانبيين ٣ سم

طول قوائم الحروف = ٣,٥ تقريباً

نوع الخط : الكوفي ذو الطرف المتقن

وصف الشاهد :

شاهد قبر من الحجر الجيري مستطيل الشكل ، ذو إطار خارجي منتظم بارز عن مستوى سطح الكلمات المسجلة بداخله ، سجلت كتاباته بالخط الكوفي ذو الطرف المتقن [١٤] Kufic calligraphy with a fine End المنفذة بإسلوب الحفر البسيط ، يشتمل على تسعة أسطر منتظمة ، بدأت بالبسملة ، وينسب إلى عباسة ابنة أحمد بن القاسم ، ومؤرخ في العاشر من شهر جمادى الأول لسنة مائتين وستين من الهجرة ، أي النصف الثاني من القرن الثالث الهجري ، وهو بذلك يرجع إلى فترة حكم أحمد بن طولون (٢٥٤ – ٢٧٠ ه / ٨٦٨ – ٨٨٤ م) ، وتحديداً في عصر الخليفة العباسي أبو العباس المعتمد على الله (٢٥٦ – ٢٧٩ ه / ٨٧٠ – ٨٩٢ م)

<u>نص الشاهد :</u>

١ – بسم الله الرحمن الرحيم
٢ - هذا قبر عباسة
٣ – ابنت أحمد بن
٤ – القسم رحمت الله
٥ - عليها توفيت
٦ – يوم الخميس لعشر
٧ – ليال خلون من جما
٨ – دى الأول سنة
٩ – ستين ومايتين

<u>التعليق على الشاهد :</u>

بداية نلحظ انتظام أسطر الشاهد إلى حد كبير ، فيما عدا خروج حرف الراء من كلمة (لعشر) بالسطر السادس وتسجيله بالإطار الخارجي للشاهد ، كما نلحظ استكمال باقي أحرف كلمة (جمادى) بالسطر السابع واستكمالها بالسطر الثامن ، حيث وردت الأحرف الأولى من الكلمة (جما) بنهاية السطر السابع ، وباقي الكلمة (دي) بالسطر الثامن ، كما نلحظ عدم استخدامه خاصية التنقيط بكلمات الشاهد .

<u>(الدراسة الباليوغرافية) :</u>

أولاً : أسلوب رسم الكلمات : بداية جاءت كلمة (إبنة) بالسطر الثالث مسجلة بالتاء المفتوحة وليست المربوطة كما اعتدنا ذلك في شواهد قبور تلك الفترة ، كما جاء اسم (القاسم) بالسطر الرابع كذلك دون كتابة حرف الألف الأوسط حيث تم إهمال المد ، وبذات السطر وردت كلمة (رحمة) بتاء مفتوحة في نهايتها أيضاً

ثانياً : أسلوب رسم الكلمات : ونلحظ هنا قيام الفنان المنفذ لكتابات هذا الشاهد بإضفاء قيمة الانتظام في حروفه المسجلة والاستقامة في أسطره (شكل ٢ – أ ، ب ، ج) ، فجاءت معظم حروفه ذات سمك ينتهي بتفطيح مغالى فيه ومزين لنهايات حروفه أي غلبة استخدام التفطيح في أحرف وكلمات النص ، كما جاءت سنون حرف السين متساوية وذات تفطيح مائل ملحوظ أيضاً كما في كلمات (بسم ، عباسة ، القاسم ، الخميس ، سنة ، ستين) وكذا الأمر في حرف سنون الشين من كلمة (لعشر) ، كما جاءت نبرة حرف الباء مرتفعة بشكل مبالغ فيه في كلمتي (بسم ، قبر) ، مع ملاحظة كتابة حرف الهاء المبتدئة والمتوسطة بشكل هرمي مثلث كما في كلمتي (هذا ، عليها) ، في حين جاءت الهاء الأخيرة بأكثر من شكل حيث جاءت بشكل مثلث كما في كلمتي (الله ، سنة) ، وجاءت بشكل يقترب من المربع كما في كلمة (عباسة) ، وجاء حرف العين المتوسط مفتوح القمة على شكل مثلث رأسه لأسفل وقاعدته مفتوحة كما في كلمة (لعشر) ، في حين جاءت كاس حرف العين المبتدئة مفتوحة بمقدار ثلاثة أرباع الدائرة تقريباً في كلمتي (عباسة ، عليها) ، وكذا نلحظ تشابه حرف الدال في كلمتي (أحمد ، جمادي) مع حرف الكاف ، كما نشاهد نزول قائم حرف الألف المتوسط والأخير عن خط الأساس في كلمات (عباسة ، عليها ، جمادى ، ومائتين) ، مع ملاحظة تثنية ذات الحرف وعقفه جهة اليمين كما في كلمات (عباسة ، ابنت ، أحمد ، القاسم ، الخميس) .

كما نستطيع أن نتلمس حالة الدمج بين كتابة الحروف الجافة واللينة ، إلا أن الحروف اللينة قد نفذت هنا بشكل أكثر جرأة وطواعية ، دلت على تمكن الفنان من تطويع مادة الحجر لتنفيذ تلك الحروف اللينة عليها ، ونستيع أن نتلمس تلك الليونة في أحرف الراء من كلمات (الرحمن ، الرحيم ، قبر ، رحمت ، لعشر) ، وحرف النون من كلمات (الرحمن ، بن ، خلون ، من ، ستين ، ومائتين) ، الدال من كلمة (أحمد) لاسيما في نبرة حرف الدال الراجعة من أعلى ، حرف الواو في كلمات (توفيت ، يوم ، خلون ، الأول ، ومائتين) ، وكذا في كاسة حرفي اللام والسين في كلمتي (ليال ، الخميس) ، وأخيراً كاسة حرف الياء في كلمة (جمادى) ، وأخيراً وليس آخراً جاء حرف الام ألف بشكل زخرفي نادر ربما لم نلحظه من قبل ، حيث اختفت عقدة الحرف تماماً وتم طمسه والتعبير عنه عبر مثلثين صغيرتين متقابلين على الجانبين من أسفل ، وأخيراً نلحظ خلو الشاهد كسابقه من الشكل والإعجام [١٥] .

القيم الجمالية للشاهد الثاني :

جاءت القيم الجمالية في هذا الشاهد منفذة من قبل الفنان عبر قيمتي التماثل والتناظر ، فجاء التماثل في خاصية التفطيح المتماثل لقامات الأحرف ونبراتها وطوالعها ونهايات الأحرف كذلك ، وكذا بالنسبة لجبهات الأحرف كالهاء المبتدأة والمتوسطة والمنتهية والتاء المربوطة ، وإن حظيت قوائم الألفات واللامات بنصيب الأسد في تنفيذ خاصية التفطيح عبر تكرارها في السطر الواحد بشكل تكراري متماثل ، في حين جاءت خاصية التماثل عبر استغلال الفنان المنفذ لتجاور أحرف الألف واللام من كلمات (الله ، الرحمن ، الرحيم ، الخميس ، الأول) لينشيء قيمة التناظر عبر التفطيح المعكوس في أعلى هامات تلك الأحرف ، هذا غير تنفيذه لشاكلة الدال من كلمة (أحمد) بشكل منطلق وكأنها دال راجعة تشابهت كثيراً مع حرف الكاف ، نضف إلى ذلك ما لمسناه من مزج للخطوط الجافة واللينة لهذا الشاهد والتي أكسبته قيمة فنية أخرى عبر تحرير كتاباته بشكل أكثر انطلاقاً .

الشاهد الثالث : (لوحة ٣)

مكان الحفظ : مخزن السبع حجرات بالفسطاط

رقم السجل : قيد التسجيل

المادة الخام : الحجر الرملي

اسم صاحب الشاهد : فاطمة ابنة نفيس

تاريخ الشاهد والوفاة : السبت ٢٤ محرم سنة ٢٧٠ ه / ٢ أغسطس ٨٨٣ م

طول وعرض الشاهد : ٢٩ سم

سمك الشاهد : ٧ سم تقريباً

الإطار الخارجي : ٤ سم عدا السفلي ٢,٥ سم

طول قوائم الحروف = ٢,٥ تقريباً
نوع الخط : الكوفي ذو الطرف المتقن
وصف الشاهد :

شاهد مربع الشكل من الحجر الرملي ، ذو إطار خارجي بارز عن مستوى الكلمات المسجلة بداخله ، سجلت كتاباته بالخط الكوفي ذو الطرف المتقن المنفذة بإسلوب الحفر البسيط ، يشتمل على ستة أسطر منتظمة ، بدأت بالبسملة ، وينسب إلى فاطمة بنت نفيس ، ومؤرخ في الرابع والعشرين من شهر المحرم لسنة مائتين وسبعين من الهجرة ، أي النصف الثاني من القرن الثالث الهجري . وهو بذلك يقع تاريخياً في فترة حكم أبو الجيوش خمارويه بن أحمد بن طولون ٢٧٠ – ٢٨٢ ه / ٨٨٤ – ٨٩٦ م [١٦] ، وهي نفس فترة حكم الخليفة العباسي أبو العباس المعتمد على الله بن جعفر المتوكل (٢٥٦ – ٢٧٩ ه / ٨٧٠ – ٨٩٢ م) .

ونلحظ فيه أمرين : الأول : ورود كلمة (بقين) وليس خلون كما شاهدنا من قبل ، وربما يرجع ذلك لعدم كفاية المساحة المتبقية لذكر تاريخ الأيام بالكامل وهي الرابع والعشرين من المحرم ، والثاني : نلحظ تمييز كلمة (سبعين) بارتفاع قائم حرف الباء عن سنون حرف السين السابق عليه مباشرة ، حتى لا يختلط الأمر على القارئ بينها وبين كلمة تسعين للتمييز بينهما ، خاصة وأنه لم يستخدم التنقيط في الحروف المسجلة على الشاهد

نص الشاهد :

١ – بسم الله الرحمن الرحيم
٢ - هذا قبر فاطمة ابنت
٣ – نفيس رحمت الله عليها
٤ – توفيت يوم السبت
٥ – لست بقين من المحرم
٦ – سنة سبعين ومايتين

التعليق على الشاهد :

بداية من حيث الشكل العام للكتابات المسجلة بدأت نصوص الشاهد بالبسملة ، وجاءت جميع الأسطر المسجلة بكل أفقي منتظم بخلاف ما وجدناه من قبل ، فلم نلحظ خروج أي من أحرف الشاهد خارج الإطار المخصص لها ، كما استطاع الفنان المنفذ الالتزام بالمساحة المتاحة أمامه في تسجيل كلمات الشاهد تماماً ، فلم يضطر معه إلى استكمال باقي الكلمات بالسطر الذي يليه ، وأخيراً نلحظ خلو كتابات الشاهد من استخدام الإعجام أو التنقيط .

(الدراسة الباليوغرافية) :

أولاً : أسلوب رسم الكلمات : نلحظ ورود لفظ (إبنة) بالسطر الثاني بكتابة التاء الأخيرة مفتوحة (شكل ٣ – أ ، ب ، ج) ، كما وردت كلمة (رحمة) بالسطر الثالث بكتابة التاء الاخيرة كذلك بالتاء المفتوحة .

ثانياً : أسلوب رسم الحروف : بداية نلحظ أن نبرة حرف الباء في كلمة (بسم) قد جاءت مرتفعة بشكل مبالغ فيه بحيث تساوت في ارتفاعها مع قوائم حرف الألف واللام ، كما جاءت سنون حرف السين متساوية وذات تفطيح متماثل ملحوظ أيضاً كما في كلمات (بسم ، السبت ، لست ، سنة ، سبعين) وإن تاهت تلك الخاصية في كلمة (نفيس) ، تفطيح جبهة الهاء والتاء المربوطتين كما في كلمات (الله ، فاطمة ، سنة) حيث جاءت تلك الأحرف بشكل مثلث ، كذلك نلحظ تشابه حرف الذال من كلمة (هذا) مع حرف الكاف ، مع ملاحظة كتابة حرف الهاء المبتدئة والمتوسطة بشكل هرمي مثلث كما في كلمتي (هذا ، عليها) ، وكذا تلويز رأس حـرف القـاف المبتدأ من كلـمة (قبر ، بقين) والفاء المتوسطة من كلمات (فاطمة ، نفيس ، توفيت) أي كتابتها بشكل لوزي مدبب من أعلى يرتفع على قائم بسيط ، كما نلحظ نزول قائم حرف الألف المتوسط والأخير عن خط الأساس في كلمات (الله ، فاطمة ، عليها ، المحرم ، ومائتين) ، ويعد سقوط الألف المختتمة عن مستوى التسطيح - أو ما يعرف بخط الأساس - هي من علامات وآثار الكتابات النبطية [١٧] .

كما نلحظ كتابة حرف الطاء من كلمة (فاطمة) بشكل مستطيل ، وجاء حرف العين المتوسط مفتوح القمة على شكل مثلث رأسه لأسفل وقاعدته مفتوحة كما في كلمة (سبعين) ، كما قام الفنان بتحديد نبرة الباء من ذات الكلمة لتمييزها عن طوالع حرف السين الذي يسبقه حتى لا يختلط على القاريء الأمر بينها وبين كلمة تسعين التي تشبهها تماماً . وأخيراً نلحظ انتهاء معظم الأحرف المسبلة بتفطيح واضح كما في أحرف الميم

المختتمة في كلمات (بسم ، الرحيم ، يوم ، المحرم) ، والتاء المختتمة المبسوطة كما في كلمات (ابنت ، رحمت ، توفيت ، السبت ، لست) ، وإسبال كاسة النون النهائية كما في كلمات (الرحمن ، بقين ، من ، سبعين ، ومائتين) ، والراء في كلمة (قبر) ، وكاسة السين من كلمة (نفيس) ، وجاءت خاصية الإسبال هذه عبر بتر عراقات وكاسات تلك الحروف .

كذلك نلحظ مزيج متكامل في تسجيل كتابات الشاهد بالحروف الجافة واللينة ، والتي نستطيع أن نتلمس تلك الليونة في أحرف الراء من كلمات (الرحمن ، الرحيم ، قبر ، المحرم) ، وحرف النون من كلمات (الرحمن ، بقين ، من ، سبعين ، ومائتين) ، الذال من كلمة (هذا) لاسيما في نبرة حرف الذال الراجعة من أعلى ، حرف الواو في كلمات (توفيت ، يوم ، ومائتين) ، وكذا في كاسة حرف السين في كلمة (نفيس) ، وأخيراً ظهرت تلك الليونة في طريقة تنفيذ حرف العين المبتدأ في كلمة (عليها) .

<u>القيم الجمالية للشاهد الثالث :</u>

كالعادة جاء التماثل في خاصية التفطيح المتماثل لقامات الأحرف ونبراتها وطوالعها ونهايات بعض الأحرف ، كما جاء التماثل في بتر كاسات بعض الأحرف المبتورة كما في أحرف النون من كلمات (الرحمن ، بقين ، من) ، وحرف الراء من كلمات (قبر ، المحرم) وكاسة السين من كلمة (نفيس) حيث تشابهت وتماثلت تلك الأحرف عبر تكرارها في السطر الواحد بذات الشكل ،كما كان لقوائم الألفات واللامات عبر تجاورهما الدافع نحو تنفيذ قيمة التناظر عبر خاصية التفطيح المعكوس بأعلى هاماتها كما في كلمات (الله ، الرحمن ، الرحيم ، السبت) ، كما ظهرت قيمة التناظر في التفطيح المتعاكس لحرفي اللام والألف من كلمة (عليها) على الرغم من أنهما غير متجاورين ، وهو أمر يحسب للفنان المنفذ على أية حال .

<u>الشاهد الرابع : (لوحة ٤)</u>

مكان الحفظ : مخزن السبع حجرات بالفسطاط

رقم السجل : قيد التسجيل

المادة الخام : الحجر الجيري

اسم صاحب الشاهد : مسلم فتى إبراهيم بن وهب بن يحيى

تاريخ الشاهد والوفاة : الأربعاء ٣ شعبان سنة ٢٧٢ ه / ١٢ يناير ٨٨٦ م

طول الشاهد : ٣٤ سم

عرض الشاهد : ٢٨ سم

سمك الشاهد : ٦,٥ سم

الإطار الخارجي : يتراوح بين ٢,٥ سم : ٣,٥ سم

طول قوائم الحروف = ٢,٥ تقريباً

نوع الخط : الكوفي ذو الطرف المتقن

<u>وصف الشاهد :</u>

شاهد قبر من الحجر الجيري مستطيل الشكل ، ذو إطار خارجي بارز عن مستوى الكلمات المسجلة بداخله ، سجلت كتاباته بالخط الكوفي ذو الطرف المتقن المنفذة بإسلوب الحفر البسيط ، يشتمل على تسعة أسطر شبه منتظمة ،بدأت بالبسملة ، وينسب إلى مسلم فتى إبراهيم بن وهب بن يحيى ، ومؤرخ في الثالث من شهر شعبان لسنة مائتين إثنين وسبعين من الهجرة ، أي النصف الثاني من القرن الثالث الهجري وهو يقع تاريخياً – كالشاهد السابق - في فترة حكم أبو الجيوش خمارويه بن أحمد بن طولون ٢٧٠ – ٢٨٢ ه / ٨٨٤ – ٨٩٦ م ، في فترة حكم الخليفة العباسي أبو العباس المعتمد على الله بن جعفر المتوكل(٢٥٦ - ٢٧٩ ه / ٨٧٠ - ٨٩٢م)

<u>نص الشاهد :</u>

١ - بسم الله الرحمن الرحيم

٢ - هذا قبر مسلم فتى

٣ - إبرهيم بن وهب

٤ - بن يحيى رحمت الله

٥ - عليه توفى يوم الا

٦ - ربعا لثلثة خلون

٧ - من شعبان سنة

٨ - اثنين وسبعين وما
٩ - يتـــــــــــــين

التعليق على الشاهد :

بداية من حيث الشكل العام للكتابات المسجلة بدأت نصوص الشاهد بالبسملة ، إلا أننا نلحظ خروج أحرف كلمة (الرحيم) عن الإطار الداخلي المحدد للكتابة واستكمال كتابة حرف الميم لذات الكلمة على الإطار الخارجي المرتفع عن مستوى سطح الكتابة ، كما نلحظ استكمال الخطاط لبقية بعض الكلمات بالسطر التالي لعدم كفية المساحة المتاحة أمامه في تسجيل الكلمة الواحدة في نفس السطر ، مما يضطر معه إلى استكمال باقي الكلمة بالسطر الذي يليه ، وهو أمر شائع على شواهد القبور الإسلامية ، كما جاء في تسجيل كلمة (الأربعا) [١٨] حيث قام بتسجيل حروف (الا) لذات الكلمة بالسطر الخامس وباقي الكلمة ببداية السطر السادس ، كذلك الأمر بالنسبة لكلمة (ومائتين) حيث ذكر أول ثلاثة أحرف منها (وما) بالسطر الثامن وباقيها (ئتين) بالسطر الأخير ، كما نلحظ أن كلمة (مائتـــــين) جاء بقيتها "يتين" بشكل ضيق وممتد بالسطر التاسع والأخير ، وذلك لعدم تحكم الخطاط المنفذ بالمساحة الرأسية المتاحة أمامه بين السطر الثامن وإطار الشاهد الخارجي السفلي ، فخرجت بهذا الشكل ، وأخيراً نلحظ خلو كتابات الشاهد من استخدام الإعجام أو التنقيط .

(الدراسة الباليوغرافية) :

أولاً : أسلوب رسم الكلمات : جاء اسم (إبراهيم) بالسطر الثالث بدون تسجيل حرف الألف الأوسط ، أي إهمال المد ، كما سجلت كلمة (رحمة) بالسطر الرابع هكذا (رحمت) بالتاء المفتوحة وليست المربوطة (شكل ٤ – أ ، ب ، ج) ، كذلك وردت كلمة (لثلاثة) بالسطر السادس من الشاهد هكذا (لثلثة) دون تسجيل حرف الألف اللاحقة للام الثانية لذات الكلمة "إهمال المد" ، كما نلحظ خلو كلمة (الأربعاء) بنفس السطر من الهمزة الأخيرة ، وتلك الخواص من تلك الأحرف لبعض الأسماء والألقاب والكلمات الواردة على بعض الشواهد والنصوص التأسيسية وجدناها من قبل كإحدى مميزات الخط النبطي .

ثانياً : أسلوب رسم الحروف : نلحظ ارتفاع نبرة الباء من كلمة (بسم) بشكل يعادل ارتفاع قوائم حرفي الألف واللام ، وكذا تفطيح جبهة الهاء والتاء المربوطة كما في كلمات (الله ، عليه ، سنة) والتي جاءت بشكل مثلث ، كما جاءت سنون حرف السين متساوية وذات تفطيح متماثل ملحوظ أيضاً كما في كلمات (بسم ، مسلم ، شعبان ، سنة ، سبعين) ، كما جاءت الهاء المبتدأة بشكل هرمي مثلث كما في كلمة (هذا) والهاء المتوسطة من كلمتي (إبراهيم ، وهب) ، كذلك نلحظ تشابه حرف الذال من كلمة (هذا) مع حرف الكاف ، وكذا تلويز رأس حـرف القاف المبتدأ من كلـمة (قبر) والفاء المتوسطة من كلمات (فتى ، توفى) وحرف الواو من كلمات (وهب، توفى ، خلون ، وسبعين) ، كما نلحظ سقوط قائم حرف الألف المتوسط والأخير عن خط الأساس مع تثنيته وعقفه كما في كلمات (شعبان ، الأربعاء ، ومائتين) ، كما نلحظ تثنية حرف الألف وعقفه جهة اليمين من أسفل – على خط الأساس - كما في كلمات (الله ، الرحمن ، الرحيم ، هذا ، إبراهيم) وهي من علامات وآثار الكتابات النبطية كما سبق وأن ذكرنا آنفاً ، وجاء حرف العين المتوسط مفتوح القمة على شكل مثلث رأسه لأسفل وقاعدته مفتوحة كما في كلمتي (شعبات ، وسبعين) .

وأخيراً وليس آخراً نلحظ المزج الواضح بشكل كبير في تسجيل كتابات هذا الشاهد ما بين الحروف الجافة والأحرف اللينة ، والتي جاءت بشكل واضح وصريح في تنفيذ حرفي الياء من كلمتي (فتى ، يحيى) حيث جاءت بشكل ذي تقويس شديد مع انطلاقها لأعلى في حرية تامة ، دلت على يد قادرة ومتمكنة في التنفيذ ، حيث قام الفنان باستخدام خاصية مط عراقات حرف الياء في الكلمتين ، مع تقوسه وانثنائه لأعلى جهة اليمين ، كما ظهرت تلك الليونة في أحرف الراء من كلمات (الرحمن ، الرحيم ، قبر ، إبراهيم ، رحمت ، الأربعاء) ، وحرف النون من كلمات (الرحمن ، بن ، خلون ، من ، شعبان ، اثنين ، سبعين ، ومائتين) ، وكذا في حرف الذال من كلمة (هذا) لاسيما في نبرة حرف الذال الراجعة من أعلى ، حرف الواو في كلمات (وهب ، توفى ، يوم ، وسبعين ، ومائتين) ، وكذا في كاسة حرف السين في كلمة (نفيس) ، وأخيراً ظهرت تلك الليونة في اتساع حرف العين المبتدأ في كلمة (عليه) .

القيم الجمالية للشاهد الرابع :

ربما كان للتماثل والتناظر هنا شكل مختلف من ناحية التنفيذ ، حيث جاء استخدم التفطيح كالعادة لإبراز تلك القيم ولكنه ليس التفطيح المستوي بل التفطيح المسنن أو المجنح إن جاز لي التعبير ، وهو تفطيح امتاز

بالسمك الواضح ، ونُفذ أعلى قوائم الحروف وهاماتها ونهاياتها ونبراتها وجبهاتها ،كما في قوائم أحرف الألف واللام وجاءت قيمة التماثل في كلمات (الله) لاسيما في اللام الأولى والثانية وتفطيح جبهة الهاء وهو ما تكرر في لفظ الجلالة ، وكذا التماثل في تنفيذ ورسم حرف الهاء المبتدأة والمتوسطة من كلمات (هذا ، إبراهيم ، وهب) لاسيما في تفطيح جبهاتها ، التماثل الناشيء عن تساوي وتكرار نبرات وتفطيح طوالع حرف السين كما في كلمات (بسم ، مسلم ، سنة ، سبعين) وكذا الشين من كلمة (شعبان) ، وكذا التماثل الملحوظ في تنفيذ شكل وعراقة كاسة حرف الياء المختتمة من كلمتي (فتى ، يحيى) ، وكذا التماثل المتعادل في التفطيح القائم بين حرفي الألف وتفطيح جبهة الهاء من كلمة (إبراهيم) ، وهناك التماثل الجمالي لشكل حرف الألف المبتدأ والأوسط والمنتهي بتثنيته وعقفه جهة اليمين من أسفل كما في كلمات (الله الرحمن الرحيم ، هذا ، إبراهيم ، شعبان ، إثنين ، ومائتين) ، وننتهي بالتماثل الشكلي في تنفيذ الأحرف المختلفة سواء المنتهية منها أو المتوسطة والتي جاءت رغم اختلافها إلا أنها توافقت من حيث رسك كاساتها ، كحرف الراء من كلمات (الرحمن ، الرحيم ، قبر ، إبراهيم ، رحمت) وكاسات حرف النون من كلمات (الرحمن ، بن ، خلون ، من ، شعبان ، إثنين ، وسبعين ، ومائتين) وحرف الواو من كلمات (وهب ، توفى ، يوم ، وسبعين ، ومائتين) ، تلك الأحرف التي جاءت جميعها بشكل لين مما أكسب كتابات هذا الشاهد قيمة المرونة والإطاعة في الشكل العام لأحرفه المنفذة ، وأخيراً برزت قيمة التناظر عبر تجاور قوائم الألف واللام المتكررة في السطر الواحد كما في كلمات (الله ، الرحمن ، الرحيم) ، والتناظر المتباعد كما في لامي كلمة (لثلاث) .

<u>الشاهد الخامس : (لوحة ٥)</u>

مكان الحفظ : مخزن السبع حجرات بالفسطاط

رقم السجل : قيد التسجيل

المادة الخام : الحجر الرملي

اسم صاحب الشاهد : محسن بن عبد الله بن القاسم بن عثمان

تاريخ الشاهد والوفاة : الأربعاء ٢١ من رجب سنة (...)

أقصى طول للشاهد : ٢٩,٥ سم

عرض الشاهد : ١٩ سم

سمك الشاهد : ٧ سم

طول قوائم الحروف = ٢,٥ : ٣ تقريباً

نوع الخط : الكوفي ذو الطرف المتقن

<u>وصف الشاهد :</u>

شاهد قبر من الحجر الرملي مستطيل الشكل غير منتظم ، ومكسور من أسفل لذا فقد سطرين على الأقل من كتاباته ، ذو إطار خارجي غير منتظم ، وبارز عن مستوى الكلمات المسجلة بداخله ، سجلت كتاباته بالخط الكوفي ذو الطرف المتقن المنفذة بإسلوب الحفر البسيط ، بدأت كتابات الشاهد بالبسملة ، وينسب إلى محسن بن عبد الله بن القاسم بن عثمان ، مفقود تاريخه لكسر الشاهد في نهايته السفلية ، إلا أن ما تبقى من كتابات مسجلة يشير إلى وفاة صاحب الشاهد يوم الأربعاء في الحادي والعشرين من شهر رجب .

<u>نص الشاهد :</u>

١ - بسم الله الرحمن

٢ – الرحيم اللهم

٣ – أرحم محسن بن عبد

٤ – الله بن القسم بن

٥ – عثمان توفي يوم الأ(..)عا

٦ – لأحد وعشرين

٧ – (.....) من رجب

<u>التعليق على الشاهد :</u>

جاء الإطار الخارجي للشاهد بشكل غير منتظم ، كما نلحظ استكمال البسملة بالسطر الثاني بكلمة الرحيم مع عدم استطاعته تسجيل كلمة الرحمن بأريحية تامة بنهاية السطر الاول لعدم تحكمه بالمساحة المتاحة أمامه منذ البداية فاضطر إلى استكمال أجزاء منها على الإطار الخارجي ، وهو ما حدث أيضاً عند تسجيله لكلمة

(الاربعاء) بالسطر الخامس ، حيث لم يتمكن من كتابة الكلمة بالكامل فظهرت منقوصة لحرف الراء وربما كاد أن ينساها ، كما فعل بكلمة (يوم) التي نسيها تماماً فاضطر إلى كتابتها في المساحة الخالية أعلى كلمة (توفى) بالسطر الخامس ، كما نلحظ قيامه باستكمال لفظ الجلالة الله بالسطر الرابع من كلمة (عبد الله) المسجلة بنهاية السطر الثالث ، كما أدى الكسر الموجود بالجانب الأيمن السفلي من الشاهد إلى فقدان كلمة (خلون) أو (مضين) من السطر قبل الأخير بما في ذلك السطر الأخير أو السطرين الأخيرين الذي ربما ذكر بهما تاريخ الشاهد ، وبمقارنة حروف الكتابات المسجلة على الشاهد وأسلوب الخط نستطيع بسهولة تأريخه بالنصف الثاني من القرن الثالث الهجري ، وأخيراً نلحظ خلو كتابات الشاهد من استخدام الإعجام أو التنقيط .

(الدراسة الباليوغرافية) :

أولاً : أسلوب رسم الكلمات : جاء تسجيل اسم (القاسم) بالسطر الثالث بدون تسجيل حرف الألف الأوسط ، أي إهمال المد ، كما نلحظ خلو كلمة (الأربعاء) بالسطر الخامس من الهمزة الأخيرة ، وتلك الخواص من إهمال المد وهمزة السطر لتلك الأسماء والألقاب والكلمات الواردة على بعض الشواهد والنصوص التأسيسية وجدناها من قبل كإحدى مميزات الخط النبطي كما سبق القول آنفاً .

ثانياً : أسلوب رسم الحروف : بداية نلحظ أن نبرة حرف الباء في كلمة (بسم) قد جاءت مرتفعة كالعادة تساوت فيه مع ارتفاعات قوائم حرف الألف واللام (شكل ٥ – أ ، ب ، ج) ، كما جاءت سنون وطوالع حرف السين غير متساوية بخلاف ما عهدناه من قبل ، كما اختفت خاصية تفطيح نبراتها كما في كلمات (بسم ، محسن ، القاسم) ونبرات حرف الشين من كلمة (وعشرين) ، كذلك نلحظ تشابه حرف الدال من كلمة (بأحد) مع حرف الكاف ، مع ملاحظة كتابة حرف الهاء المتوسطة بشكل هرمي مثلث كما في كلمة (اللهم) ، وكذا نلحظ تلويز رأس حـرف القـاف المتوسط من كلمة (القاسم) وحرف الواو من كلمة (وعشرين) ، وإن اختفت خاصية التلويز في باقي الأحرف المشابهة كحرفي الواو في كلمة (يوم ، توفى) والتي جاءت عقدتها بشكل نصف دائري ، وحرف الفاء المتوسطة من كلمات (توفى) والتي جاءت عقدتها بشكل شبه مربع ، كما نلحظ ولأول مرة في شواهد الدراسة تنفيذ حرف الميم بشكل لوزي أشبه بالمعين كما جاء بكلمات (بسم ، الرحمن ، الرحيم ، اللهم ، ارحم ، القاسم ، عثمان) ، ونلحظ أخيراً أن قوائم أحرف الألفات واللامات من هذا الشاهد - وإن استخدم فيها خاصية التفطيح - إلا أنه جاء بشكل مسنن في كثير من الأحيان كما في كلمات (الله ، الرحمن ، الرحيم ، اللهم ، ارحم ، القاسم ، عثمان ، لأحد) .

وأخيراً استطاع الفنان المنفذ لكتابات الشاهد إظهار بعض الللبونة في أحرف بعض الكلمات المسجلة على هذا الشاهد ، كما لاحظناه في حرف الميم الراجعة من كلمة (بسم) ، وكذا الليونة الواضحة في حرف الواو من كلمتي (يوم ، توفى) وحرف الياء من كلمة (توفى) ، وكذا العين المبتدأة من كلمتي (عثمان ، وعشرين) ، وأخيراً لاحظنا تلك الليونة في شاكلة حرف الدال من كلمة (لأحد) .

القيم الجمالية للشاهد الخامس :

نلحظ هنا مدى التشابه الكبير في تنفيذ تفطيح الأحرف بهذا الشاهد مع أسلوب تنفيذها بالشاهد السابق من حيث ما أسميناه التفطيح المسنن أو المجنح - وإن جاء بعضها ذات تفطيح مقوس نحو الداخل - وهو الأمر الذي دفع الدراسة إلى تأريخ هذا الشاهد بالربع الثالث من القرن الثالث الهجري ، وكالعادة نفذت خاصية التماثل في تكرار قامات حرف الألف واللام وتفطيح نبرة الباء من كلمة (بسم) بالسطر الأول ، والتماثل الثاني جاء في تنفيذ حرف الميم المبتدأة والمتوسطة والمختتمة بشكل لوزي كما في كلمات (بسم ، الرحمن ، الرحيم ، اللهم ، ارحم ، محسن ، القاسم ، عثمان ، من) ، التماثل في تفطيح جبهات حرف الهاء الأخيرة من لفظ الجلالة (الله) والمنفذة بشكل مثلث ، الجمال التنفيذي في شاكلة حرف الدال من كلمة (لأحد) كما ظهر التناظر جلياً في حرفي اللام والالف من ذات الكلمة ، وكذا ظهر التناظر في تفطيح قوائم حرفي الألف واللام المتجاورين كما في كلمات (الله ، الرحمن ، الرحيم اللهم ، القاسم ، الأربعاء) .

ثانياً : الدراسة التحليلية للشواهد محل الدراسة (دراسة المضمون) :

١ – التأثيرات النبطية الواضحة : وجاءت تلك التأثيرات في عدة نقاط مثل : رسم حرف العين المتوسط مفتوح القمة ، إهمال المد كما ، وكتابة التاء المربوطة مفتوحة ومبسوطة ، إهمال الهمزة المختتمة المرسومة على السطر ، وكذا ظاهرة سقوط الألف المختتمة عن مستوى التسطيح - أو ما يعرف بخط الأساس - هي من علامات وآثار الكتابات النبطية المتأخرة ، وتسجيل الياء الراجعة من سمات الخط النبطي كذلك ، الجمع بين

الحروف الجافة واللينة ، وأخيراً عدم استقامة سطور بعض الشواهد هي من سمات الكتابات النبطية كما تذكر مايسة داوود [١٩] .

٢ – جاءت معظم الكتابات المسجلة على الشواهد محل الدراسة بالخط الكوفي ذو الطرف المتقن ، وشاهد واحد فقط وهو شاهد "أحمد بن بلال" بالخط الكوفي البسيط ، كما خلت كتابات شواهد الدراسة من الشكل والإعجام [٢٠] ، وقد ورد أنه كان للأدلة الأثرية أثر كبير في تدعيم وجهة النظر القائلة بوجود الإعجام في الكتابات العربية على الأقل منذ بداية العصر الإسلامى ، أى مبكراً عن رواية نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر ، وتتمثل هذه الأدلة الأثرية في بردية مؤرخة بسنة ٢٢ هـ ، تعرف ببردية اهناسيا وهى عبارة عن إيصال بإستلام أغنام لأحد عمال عمرو بن العاص ، وقد نقط فيها حروف الخاء والذال والزاى والشين والنون [٢١] .

٣ - جاءت معظم شواهد الدراسة تحت حكم الحقبة الطولونية فيما عدا الشاهد الأول ، والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة في مجال الفن ، كما نازعتها في مجالات السياسة ، فقد كان لبلاط ابن طولون خطاطوه المجيدون ، كما كان لبلاط الخليفة العباسي سواء بسواء ، وانتهت رياسة الخط بمصر في العصر الطولوني جودة وإحكاماً إلى "طبطب" المحرر المشهور [٢٢] .

٤ – استخدام الفنان القيم الجمالية في بعض الأحرف المتجاورة والمكررة في ذات الصف الواحد أو المكررة في أسطر مختلفة ، كالتماثل في قوائم حرفي الألف واللام ، وكذا في تفطيح طوالع وسنون بعض الأحرف المتشابهة كالسين والشين ، وشاكلتي الدال والذال في تنفيذهما بشكل راجع كحرف الكاف ، واستخدام التفطيح البسيط والمسنن والمجنح والمقوس ، والتثنية والعقف في بعض الحروف كالألف لتنفيذ قيمتي التماثل والتناظر ، إضافة إلى القيمة الجمالية الواضحة عند تنفيذ الاحرف اللينة بشواهد الدراسة .

٥ – جاءت أحرف الكلمات المسجلة بشواهد الدراسة برسوم مختلفة سواء المبتدأة منها أو المتوسطة أو المنتهية ، كما جاء بالدراسة الباليوغرافية انظر (شكل ٦ – أ ، ب) .

٦ – جاءت عراقات أحرف السين والشين والنون المختتمة بشكل مبتور مفطح ، حيث لجأ الفنان المنفذ لتلك الخاصية في تنفيذ كاسات تلك الأحرف لإكساب الليونة على أحرف شاهده ، وإن أظهر براعة أخرى في استخدام عراقات الياء المختتمة لإكساب الليونة أيضاً لكلمات وأحرف شواهده .

٧ – عدم تساوي وانتظام قامات الحروف في بعض شواهد الدراسة ، وإن وجد تنوع ظاهر في صور الحروف المفردة والمركبة ، مما أكسبها جمالاً واضحاً .

٨ - جاءت كتابات شاهد "عباسة إبنة أحمد بن القاسم" أكثر دقة وجودة وعناية وتنظيماً عن باقي شواهد الدراسة ، دلت على يد قادرة على التنفيذ .

٩ – استخدام خاصية التفطيح في معظم قوائم وطوالع وجبهات ونهايات أحرف معظم شواهد الدراسة كأهم سمة من سمات الخط الكوفي البسيط ، بشكل ملفت للنظر ، كخطوة أولى لظهور التوريق (الخط الكوفي المورق) .

١٠ – استخدم الفنان الحجر الجيري والحجر الرملي كمادة خام في تنفيذ شواهد الدراسة التي جاءت إطاراتها العامة ما بين المربع والمستطيل ، وربما كانت هي المادة المتوفرة بيئياً بحكم طبيعة المنطقة الجغرافية التي تنتمي إليها مدينة الفسطاط بما فيها القرافة الكبرى من ناحية ، ولقربها من تلال جبل المقطم من ناحية أخرى ، فكانت هي المادة المتوفرة بطبيعة الحال .

١١ – جاءت الأسماء والألقاب الواردة على شواهد الدراسة بسيطة كما في الشاهد الأول المنسوب إلى (أحمد بن بلال) ، والشاهد الثالث المنسوب إلى (فاطمة ابنة نفيس [٢٣]) ، وأيضاً الشاهد الخامس والأخير والمنسوب إلى (محسن بن عبد الله بن القاسم بن عثمان) ، أما الشاهد الثاني المنسوب إلى (عباسة إبنة أحمد بن القاسم) فالواقع أن اسم عباسة – وهو المؤنث من العباس الذي يعني الأسد الذي تهرب منه الأسود [٢٤] - كان ضمن الأسماء الشائعة أيضاً في ذلك الوقت ، وربما قبله بفترة طويلة ، حيث نشر د. إبراهيم جمعة شاهد قبر منسوب إلى عباسة إبنة حديج مؤرخ بسنة ٧١ ه أي معاصرة لولاية عبد العزيز بن مروان [٢٥] ، ليس هذا فحسب بل إن العباسة تعد اسم لإحدى بنات أحمد بن طولون ، بل وسميت إحدى قرى الشام بات الإسم "ولما حملت أسماء بنت خمارويه في أواخر سنة ٢٨١ هـ / ٨٩٤ م إلى الخليفة خرجت معها عمتها شيبان وشيعتها عمتها الأُخرى العباسة ابنتي أحمد بن طولون إلى آخر أعمال مصر من جهة الشام ونزلت هُناك وضربت فساطيطها وبنت مكانها قرية سمتها باسمها قيل لها العباسة ، وهي عامرة إلى اليوم وبها جامع وسوق ، ووصلت قطر الندى إلى

بغداد في أول محرم ٢٨٢ هـ، وزُفت إلى الخليفة في شهر ربيع الأول من نفس العام" [٢٦] ، وهو ما يؤكد شيوع استخدام هذا الاسم خلال العصر الطولوني .

أما الشاهد الرابع المنسوب إلى (مسلم فتى إبراهيم بن وهب بن يحيى) ، فأهم ما يلفت النظر هنا هو لفظ (فتى [٢٧]) الوارد بالسطر الثاني ، وأغلب الظن أنه لا يمثل اسم صاحب الشاهد ، وإنما جاء اللفظ كنعت له ، فربما كان هذا دلالة على صغر سن صاحب شاهد القبر المتوفي كونه شاباً ، وهي ربما تمثل مفردة هامة من مفردات شواهد القبور الإسلامية والتي تشير إلى عمر المتوفي من ناحية ، وربما كان اللفظ دالاً على وظيفة صاحب الشاهد ، وهو يعادل لفظ (مولى) الذي انتشر أيضاً على شواهد القبور الإسلامية بصفة عامة ، والذي يعني (العبد) من ناحية أخرى ، يؤكد ذلك ما أشار إليه الدكتور إبراهيم جمعة بقوله "وقد جرت عادة الكتاب في هذا النوع من الخط على استساغة فصل المضاف والمضاف إليه ، كما في عبد – الله ، ومولى – فلان ، وفتى - أمير المؤمنين ، بكتابة المضاف في آخر السطر والمضاف إليه في أول السطر التالي ، في حين أنهما بمنزلة الاسم الواحد الذي لا يصح فصله" [٢٨] ، وربما يعزى ذلك إلى عدم تحكم الكاتب في المساحة المتاحة أمامه لقيامه بعملية التنفيذ وتسجيل الكتابات مباشرة ودون كتابتها بالمداد مسبقاً ، وهو ما ذكره القلقشندي بـ "حُسن التدبير" [٢٩] .

وظهور لقب مولى وهو يطلق في اللغة على السيد كما يطلق على المملوك ، وقد استعمل للدلالة على التبعية أو على السيادة أحياناً [٣٠] . وتوجد هناك شواهد أطلق لقب مولات على السيدات أيضاً ، كشاهد قبر السر مولات الجعفري المؤرخ بسنة ٢٥٧ ه [٣١] ، وشاهد قبر آخر باسم مروة مولاة محمد بن نفيس مؤرخ بسنة ٢٥٨ ه السابق الإشارة إليه .كما ورد لفظ مولى على شاهد آخر ضمن مجموعات متحف الفن الإسلامي مسجل تحت رقم ٩٨٢٢ باسم بشر مولى أحمد بن يعقوب ومؤرخ بسنة ٢٧١ ه [٣٢] .

وتذكرنا النقطة السابقة من وصف كلمة (فتى) بوصف صاحب قبر آخر تم وصف حالته عند وفاته أورده أيضاً جاستون فييت باسم الطفل الغريق الشهيد أبي عمر بن إسحاق إبن إبراهيم بن أيوب الخولاني مؤرخ بسنة ٢٥٩ ه ، وإن تميز هذا الشاهد بأن كتاباته أيضاً أكدت على حالة الطفل المتوفى حين ورد بعد البسملة ما نصه: "الحمد لله رضاءاً بقضاء الله وإيماناً بقدره وتسليماً لأمره هذه روضة الطفل الصبيح الحسن المليح أبي عمر ... الغريق الشهيد السعيد أعطاه ربه أبويه صبياً وأخذه منهما نقياً طاهراً ولم يكتسب خطية ولا إثم ... فأبواه يحتسباه عند الله ويقولان في المصيبة به إنا لله وإنا إليه راجعون ..." [٣٣] .

١٢ – ملاحظة خطأ كاتب الشواهد في كتابة بعض الكلمات ونسيان بعض الحروف مما جعلها ليست ذات معنى في سياق النص ، وهو أمر شاع في كثير من شواهد القبور الإسلامية أيضاً ولم تخل شواهد الدراسة منه ، مثل الأخطاء الواردة على الشاهد الأول (شاهد أحمد بن بلال) ، والشاهد الخامس والاخير (شاهد محسن بن عبد الله بن القاسم بن عثمان) وكما رأينا في التعليقات على الشاهدين .

١٣ - (خلون ، مضين ، بقين) ثلاث كلمات وردت على بعض شواهد الدراسة جاءت الأولى والثانية إشارة للأيام المنصرمة من الشهر لتحديد يوم الوفاة تماماً ، في حين جاءت الثالثة لتحديد يوم الوفاة ولكن بناءاً على ما تبقى من أيام الشهر العربي المذكور ، كما في شاهد (فاطمة ابنة نفيس) والذي استخدم فيه الفنان المنفذ تلك الكلمة ليختصر عدد الكلمات التي كان سيسجلها بأسطر الشاهد ، فبدلاً من ذكر اليوم وهو (في يوم الرابع والعشرين من المحرم) ، اختصر الجملة إلى (لست بقين من المحرم) ، وهو أمر يحسب له بلا شك .

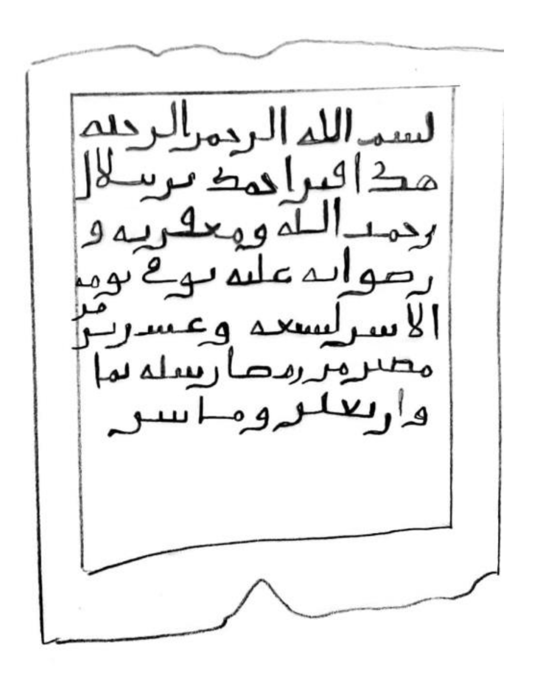
١٤ – الصيغ الجنائزية الواردة بشواهد الدراسة : بدأت جميع الشواهد بالبسملة ، ويرى د. إبراهيم جمعة أن افتتاح النص الشاهدي الإسلامي بالبسملة هو أمر اقتضته شدة حرص المسلمين على بدء أعمالهم بذكر الله يبركاً وتيمناً [٣٤] . كما نلحظ بساطة العبارات الدعائية الواردة بتلك الشواهد ، كما في شاهد (محسن بن عبد الله) الخامس حيث بدأت عبارته الدعائية بـ (اللهم أرحم ...) وهي تذكرنا بنفس العبارة الدعائية الواردة في شاهد أم الجمال الثاني الذي يرجع إلى نهاية القرن السادس الميلادي [٣٥] ، والتي وردت على شواهد إسلامية أخرى ، كما في شاهد قبر لسيدة مؤرخ بسنة ٢٦١ ه ، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم سجل ٨٤٨٧ ، والذي استخدم فيه أيضاً الصيغة الجنائزية "اللهم أرحم ..." [٣٦] .

في حين جاءت باقي شواهد الدراسة بالصيغة الأشهر (هذا قبر .. رحمة الله عليه / عليها – توفى / توفيت) ، وسبق وأن وردت تلك العبارات والصيغ الجنائزية على شواهد القبور النبطية ، كما رأينا في استهلال نقش أم الجمال الأول الذي يرجع إلى أواسط القرن الثالث الميلادي (شكل ٧) ، حيث جاء ما نصه : "هذا قبر فهر بن سلي مربي جذيمة ملك تنوخ" [٣٧] ، وعلى هذا تكون النقوش المعروفة – وخاصة نقش أم الجمال الأول ،

والنمارة – هي كتابات عربية غلبت عليها التأثيرات النبطية ، لأن كاتبيها من الأنباط ، فظهرت كأنها كتابة جديدة ، فأطلق عليها الباحثون : النبطية المتأخرة ، أو السينيائية الجديدة [٣٨] ، حيث كان العلماء لا يعتبرون هذه الكتابة عربية ، حتى أن ليتمان نشرها مع الكتابات النبطية [٣٩] .
١٥ – لم يراعي الخطاط الأماكن المخصصة للكتابة فخرجت الكلمات وسجلت بعض حروفها على الإطار الخارجي للشاهد ، كما في شاهد (أحمد بن بلال) ، وشاهد (عباسة إبنة أحمد بن القاسم) ، وشاهد (مسلم فتى إبراهيم بن وهب بن يحيى) ، وشاهد (محسن بن عبد الله بن القاسم بن عثمان) .
١٦ – أما عن طرق تنفيذ الكتابات على الشواهد محل الدراسة فقد استخدم الفنان طريقتي الحفر البسيط والغائر ، فنفذ الحفر البسيط في شواهد مسلم وعباسة وفاطمة ، ونفذ الحفر الغائر كما في شاهدي أحمد بن بلال ومحسن ، أما عن الأدوات المستخدمة في تنفيذ الكتابات فاستخدم لها الحفار أزميلاً من الحديد ذي طرف مدبب يختلف في حجمه وسمكه وتدبيبه طبقاً لحجم الكتابات المراد تنفيذها ، وبعد إعداد الخطاط للنصوص الكتابية في المساحات المخصصة لها يقوم الحفار باستخدام الطرق على أزميله لتفريغ المساحات المحصورة بين الكتابات (الأرضيات) للحصول على كتابات بارزة بالحفر أو على العكس من ذلك تفريغ الكتابات نفسها وترك الأرضيات للحصول على كتابات غائرة بالحفر ، وهو ما حدث بالنسبة لتنفيذ الشواهد محل الدراسة [٤٠] ، وربما يرجع ذلك لسهولة تنفيذ أسلوب الحفر وبقاءه لفترة أطول ، ولتحديه عوامل الزمن ومقاومته لعوامل التعرية [٤١] .

أهم نتائج الدراسة :

١ – قامت الدراسة بنشر خمسة شواهد قبور إسلامية مؤرخة بالربع الثاني والثالث من القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي تنشر لأول مرة محتفظ بها بمخازن مدينة الفسطاط الأثرية .
٢ – كما حاولت الدراسة تأريخ أحد هذه الشواهد الذي فقد تاريخه المسجل نظراً لكسر جزء من الشاهد ، حيث رجحت الدراسة تأريخه بالنصف الثاني من القرن الثالث الهجري بناءاً على مقارنة أسلوب كتاباته بشاهد مماثل له .
٣ – استنبطت الدراسة القيم الجمالية المنفذة بكتابات وأحرف هذا الشاهد من تماثل وتناظر وقيم فنية لرسم بعض أحرف هذه الشواهد .
٤ – تتبعت الدراسة أسلوب رسم الأحرف والكلمات الواردة على شواهد الدراسة فيما يعرف بالدراسة الباليوغرافية ، لاستبيان التنوع الحادث في تشكيل ورسم تلك الأحرف بشكل متباين .
٥ – انتهجت الدراسة التحليل المقارن مع شواهد أخرى منشورة من قبل للتعرف على مدى المقاربة فيما بينها .
٦ – قامت الدراسة بتفريغ تلك الشواهد لإيضاح كلماتها وأحرفها المسجلة قدر الإمكان ، مع عمل جداول منفصلة لكل شاهد على حدة ، وعمل جدول مجمع لشكل ورسم الأحرف الواردة على شواهد الدراسة ككل .
٧ – أكدت الدراسة على استمرار التأثيرات النبطية على كتابات الشواهد محل الدراسة حتى فترة تأريخ تلك الشواهد (القرن الثالث الهجري – التاسع الميلادي) .
٨ – تعرضت الدراسة بالتحليل للأسماء والألقاب وبعض الألفاظ الواردة بشواهد الدراسة ، وكذا الأمر بالنسبة للصيغ الجنائزية الواردة بها .

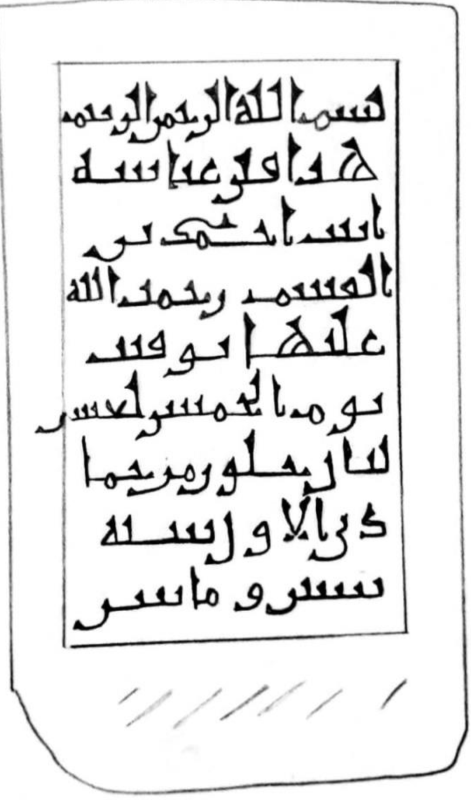


(شكل ١ – أ)

الحرف	المبتداه	المتوسطه	المختتمه
ا	ا ا	ا ا	ا
ب	بـ	ـبـ	
ت	تـ	ـتـ	ـت
ث		ـثـ	
ج			
ح		ـحـ ـحـ	
خ			
د			ـد
ذ		ـذ	
ر	ر	ـر ـر	ـر
ز			
س		ـسـ	
ش		ـشـ	
ص			

ض		صـ طـ	
ط			
ظ			
ع	عـ	ـعـ	
غ		ـغـ	
ف		ـفـ ـفـ	
ق	قـ		
ك			
ل	ل	ل ل	ل
م	مـ	ـمـ ـمـ	ـم
ن		ـنـ ـنـ	ـن ـن ـن
ه	هـ		ـه
و	و	و و	
لا		لا لا	
ي	يـ	ـيـ ـيـ	ـى

(شكل ١ ب ، ج)



(شكل ٢ – أ)

الحرف	المبتداه	المتوسطه	المختتمه
ا	ا	ـا ـا	ـا ـا
ب	بـ	ـبـ ـبـ	
ت	تـ	ـتـ	ـت
ث			
ج	جـ		
ح		ـحـ ـحـ	
خ	خـ	ـخـ	
د		ـد	ـد
ذ		ـذ	
ر	ر	ـر	ـر
ز			
س	سـ	ـسـ ـسـ	ـس
ش		ـشـ	
ص			

ض			
ط			
ظ			
ع	عـ	ـعـ	
غ			
ف		ـفـ	
ق	قـ	ـقـ	
ك			
ل	لـ	ـلـ ـلـ ـلـ	ـل
م	مـ	ـمـ ـمـ	ـم ـم
ن		ـنـ	ـن ـن ـن
ه	هـ	ـهـ	ـه ـه
و	و	ـو	
لا		ـلا	
ي	يـ	ـيـ	ـى

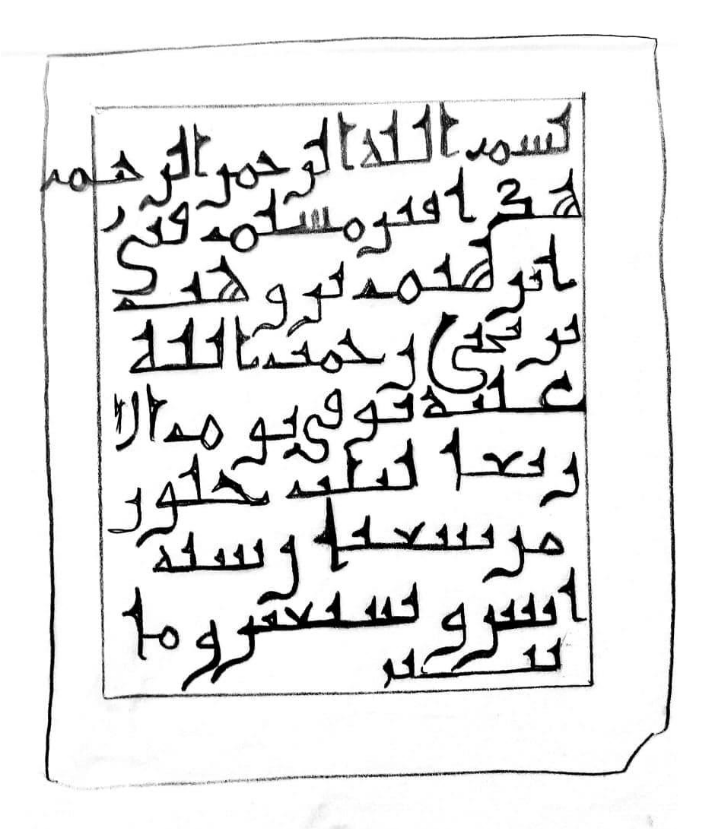
(شكل ٢ – ب ، ج)

(شكل ٣ – أ)

الحرف	المبتداء	المتوسطه	المختتمه
ا			
ب			
ت			
ث			
ج			
ح			
خ			
د			
ذ			
ر			
ز			
س			
ش			
ص			

ض			
ط			
ظ			
ع			
غ			
ف			
ق			
ك			
ل			
م			
ن			
ه			
و			
لا			
ي			

(شكل ٣ – ب ، ج)

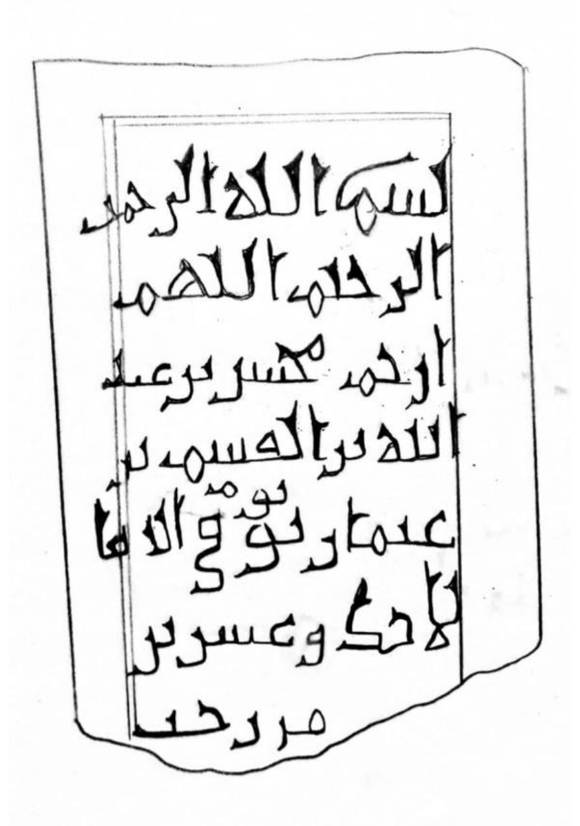


(شكل ٤ – أ)

الحرف	المبتداه	المتوسطه	المختتمه
ا	ا	ـا	ـا
ب	بـ	ـبـ ـبـ	ـب
ت	تـ	ـتـ	ـت
ث		ـثـ ـثـ	ـث
ج			
ح		ـحـ ـحـ ـحـ	
خ	خـ		
د			
ذ		ـذ	
ر	ر	ـر ـر	ـر
ز			
س	سـ سـ	ـسـ	
ش		ـشـ	
ص			

الحرف	المبتداه	المتوسطه	المختتمه
ض			
ط			
ظ			
ع	عـ	ـعـ	
غ			
ف	فـ		
ق	قـ		
ك			
ل	لـ	ـلـ ـلـ	
م	مـ	ـمـ	ـمـمـم
ن		ـنـ	ـن
ه	هـ	ـهـ	ـه
و	و	ـو	
لا		ـلا	
ي	يـ	ـيـ	ـى ى

(سس ٤ – ب ، ج)



(شكل ٥ ـ أ)

الحرف	المبتداه	المتوسطه	المختتمه
ا	ا ا	ـا	ا
ب	بـ	ـبـ ـبـ	ـب
ت	تـ		
ث		ـثـ	
ج		ـجـ	
ح		ـحـ ـحـ ـحـ	
خ			
د			ـد د
ذ			
ر	ر	ـر ـر	
ز			
س		ـسـ ـسـ	
ش		ـشـ	
ص			

الحرف	المبتداه	المتوسطه	المختتمه
ض			
ط			
ظ			
ع	عـ عـ		
غ			
ف		ـفـ	
ق		ـقـ	
ك			
ل		ـلـ ـلـ	
م	مـ	ـمـ	ـم ـم
ن			ـن ن
ه		ـهـ	ـه
و	و	ـو ـو	
لا	لا	ـلا	
ي		ـيـ ـيـ	ى

(شكل - ـ ب ، ج)

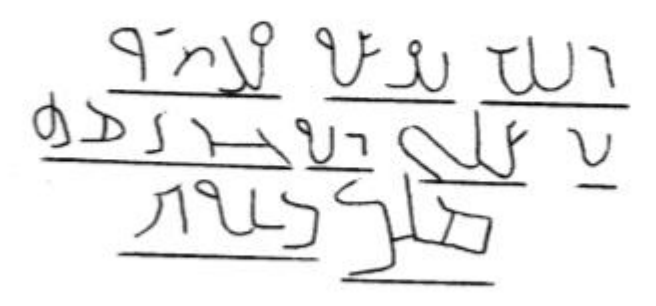
رسم الأحرف على شواهد القبور محل الدراسة					
الأبجدية العربية	شاهد أحمد بن بلال ٢٤٨هـ	شاهد عباسة ابنة أحمد ٢٦٠هـ	شاهد فاطمة ابنة نفيس ٢٧٠هـ	شاهد مسلم فتى إبراهيم ٢٧٢هـ	شاهد محسن بن عبدالله غير مؤرخ
ا					
ب					
ت					
ث					
ج					
ح					
خ					
د					
ذ					
ر					
ز					
س					
ش					
ص					
ض					

(شكل ٦ – أ) جدول مجمع لرسم الأحرف على شواهد القبور محل الدراسة

ط					
ظ					
ع					
غ					
ف					
ق					
ك					
ل					
م					
ن					
ه					
و					
لا					
ي					

(شكل ٦ – ب) استكمال الجدول السابق لشكل الأحرف الواردة على شواهد الدراسة

دنه	نفشو	فهرو	بر	سلي	ربو	جذيمة	ملك	تنوخ
هذا	قبر	فهر	بن	سلي	مربي	جذيمة**	ملك	تنوخ



(شكل ٧) نقش أم الجمال الأول ، نقلاً عن بلال عبد الوهاب الرفاعي : الخط العربي تاريخه وحاضره ، ص ٤٠



(لوحة ١) شاهد قبر ينسب إلى أحمد بن بلال مؤرخ بسنة ٢٤٨ ه



(لوحة ٢) شاهد قبر ينسب إلى عباسة إبنة أحمد بن القاسم مؤرخ بسنة ٢٦٠ ه



(لوحة ٣) شاهد قبر ينسب إلى فاطمة إبنة نفيس مؤرخ بسنة ٢٧٠ ه



(لوحة ٤) شاهد قبر ينسب إلى مسلم فتى إبراهيم بن وهب بن يحيى مؤرخ بسنة ٢٧٢ ه



(لوحة ٥) شاهد قبر غير مؤرخ ينسب إلى محسن بن عبد الله بن القاسم بن عثمان

حواشي البحث

[١] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ م ، ص ٨٥ .

[٢] تلك الشواهد محتفظ بها بكتلة المخازن القديمة بمدينة الفسطاط الأثرية ، وكان لي الشرف في استخراج العديد من الشواهد بالحفائر التي أجريت بمنطقة آثار الفسطاط ، تحديداً بمنطقة القرافة فيما عرف بحفائر شركة المعادي أو السبع بنات ، ومخزن السبع حجرات يحوي العديد من تلك الشواهد وغيرها من القطع الأثرية النوعية الأخرى والتي شاركت مع زملائي بالفسطاط في استخراج العديد منها ، وتمت الموافقة لي من قبل اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية على دراسة العديد من القطع التي شاركت في استخراجها ، في جلسة اللجنة المؤرخة ١ / ٦ / ٢٠١٦ م .

[٣] عرف الخط العربي قبل عصر النبوة بالنبطي والحيري والأنباري ، لأنه ورد إلى بلاد العرب مع التجارة التي كان يمارسها القرشيون مع الأنباط من ناحية ومع العراق من ناحية أخرى ، وقد اهتم العرب في المدينة ومكة بالخط العربي ، وقد انتقل منهما إلى البلاد الأخرى وعرف بإسميهما ، ولما انتقل مركز الخلافة إلى العراق انتقلت معه الخطوط الإقليمية المعروفة (المدنية والمكية) إلى الكوفة والبصرة وعرفت باسم الخط الحجازي ، ولم يقدر للخط العربي أن ينال قسطاً من التجويد والابتكار إلا في العراق والشام لذلك نسب إلى الكوفة خطأً ، الخط الكوفي اليابس الجاف الذي يعتبرونه أصل الخطوط وقد نسوا أن الخطوط العربية الشمالية التي عرفت قبل الإسلام في الأنبار والحيرة كانت على نوعين ، نوع جاف مستمد أصلاً من الكتابة الآرامية المربعة ، وكان ينقش على الأحجار ويسجل به أخبار الملوك والأمراء والأحداث الهامة ، ونوع آخر هو الخط اللين وهو أكثر طواعية وأسرع إنجازاً وكانت تؤدى به الأغراض العاجلة والمراسلات والمذكرات اليومية ، إذن فالخط الجاف اليابس الذي نسب خطأً إلى الكوفة والذي أعتقد الكثيرون أن منه اشتقت الخطوط ، هو أقدم عهداً من إنشاء مدينة الكوفة التي شيدت بين عامي ١٨ ، ٢٠ هـ ، غير أن العرب اعتادوا تسمية الخطوط بأسماء المدن المجلوبة منها ، وهناك وثيقة مؤرخة سنة ٢٢ للهجرة هي خطاب صادر من أحد عمال عمرو بن العاص على إهناسية مكتوبة بالعربية واليونانية تقطع بأن العرب في هذا الزمن المبكر كانوا يعرفون الخط اللين ويتراسلون به ، وتاريخ هذه الوثيقة بعد إنشاء الكوفة بعامين ، وهي فترة غير كافية لظهور خط لين من خط يابس ، وهذا يؤكد بأن الكوفة لم تبتكر هذه الخطوط وإنما تم فيها تجويد الخط اليابس حتى نسب إليها وعرف بالخط الكوفي ، ولابد أن تكون الكوفة قد ساهمت أيضاً في تجويد الخط اللين لشدة لزمه للتدوين السريع والمراسلات والأغراض العاجلة وهو ما يسمى (خط التحرير) ، وقد جعلوا منه الخط الكوفي البسيط ، والكوفي المورق ، والكوفي المزهر ، والكوفي المضفور ، والكوفي المربع ، هذا غير تطوره على المصاحف ، وقد امتاز الخط الكوفي بالاستقامة، ويكتب غالباً باستعمال المسطرة طولاً وعرضاً ، وقد اشتهر هذا الخط في العصر العباسي حتى لا تكاد نجد مئذنة أو مسجد أو مدرسة تخلو من زخارف هذا الخط ، ويعتمد هذا الخط على قواعد هندسية تخفف من جمود زخارفه . انظر كل من :
مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١ م ، ص ٣٢ ، ٣٣ . إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ١٩ – ٢١ . ابن النديم (محمد بن إسحق) ت ٣٨٣ هـ : الفهرست ، طبعة فلوجل ، ليبزج ١٨٧٢ ، ص ٥ ، ٦ . عبد العزيز الدالي : الخطاطة ، الكتابة العربية ، مكتبة الخانجي بمصر ، ١٩٨٠ ، ص ٣٧ ، ٣٨ . يوسف ذنون : الكتابة وفن الخط العربي النشأة والتطور ، دار النوادر اللبنانية ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢ م ، ص ٢٣١ . عاطف سعد : شواهد قبور عربية ذات شهور قبطية من جبانة أسوان ، دراسات في آثار الوطن العربي ، ١٤ ، ص ١٤٢٤ . انظر: عفيف البهنسي: الخط العربي أصوله نهضته انتشاره، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق ١٩٨٤ م ، ص ٢٧ .

Grohmann, A: Arabic Papyri in the Egyptian Library, Cairo, 1934, p. 20.
Flurry, S: Ornamental Kufic Inscriptions on pottery, in A. U. Pope, A survey of Persian art, vol. 2. (London-New York, 1939), p. 1734.

Lings, M: The Quranic Art of Calligraphies and Illumination, Kent, 1976, p. 15.

[٤] يذكر أن العام ٢٤٨ هـ / ٨٦٢ م قد شهد نهاية حكم خليفة وبداية فترة حكم خليفة آخر ، لذا كان لابد للرجوع للمصادر التاريخية لمعرفة إلى أي فترة ينتمي هذا الشاهد تحديداً ، فخلافة محمد بن جعفر المتوكل " المنتصر بالله" الخليفة الحادي عشر (٢٤٧- ٢٤٨هـ / ٨٦١-٨٦٢م) ، غير أن خلافة المنتصر بالله لم تطل إذ سرعان ما قضى عليه الأتراك بالسم في مايو ٨٦٢ م ، وبويع أبو العباس أحمد المستعين بالله ابن المعتصم بالله بالخلافة ، إلى أن قتل المستعين في شهر شوال ٢٥٢ هـ ، فكانت خلافته ثلاث سنوات وثمانية أشهر وعشرين يوماً . خالد عزام : موسوعة التاريخ الإسلامي – العصر العباسي ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ٢٠٠٩ م ، ص ١٦٧ .

[٥] وهي الدراسة التي تعني بأشكال الحروف Paleography . انظر : محمد أبو الفرج العش : نشأة الخط العربي وتطوره ، الحوليات الأثرية السورية ، دمشق ، ١٩٧٣ م ، المجلد ٢٣ ، هامش ص ١١٠ . وأرى دمج رسم الكلمات إلى جانب رسم الحروف تحت ذات الدراسة

[٦] راجع : مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ٩٣ . في حين يرى كثير من الباحثين أن كتابات شاهد أسوان هذا قد سجلت بالخط الحجازى وليس بالخط الكوفى البدائى أو البسيط كما ورد أيضاً فى العديد من الدراسات أنه سجل بالخط الكوفى البسيط ، لذا تميل أحدث الدراسات إلى رأى د.محمد فهد الفعر حيث ذكر فى مجمل قوله أن الدور الذى لعبته الكوفة فى الخط العربى هو دور تجويد وتحسين وليس دور ابتكار واختراع كما ورد ، ويذكر د.محمد الفعر "أن بعض الباحثين مثل د.خليل نامى واسرائيل ولفنسون يرون فى هذا النقش أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية المشتقة من النبطية مما يؤكد أن النقش

حجازى وليس كوفياً " . انظر : علاء الدين بدوي : دراسة أثرية فنية لرقى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب ، العدد ١٨ ، القاهرة ٢٠١٧ م ، ص ٥١٠ . محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجرى ، رسالة ماجستير ، جامعة الملك عبد العزيز ، السعودية ، ١٩٨٠ م ، ص ١٩٤ . عبد الله عبد السلام الحداد: تطور الخط الكوفى فى اليمن منذ صدر الإسلام وحتى نهاية العصرالأيوبى ، مجلة أبجديات ، مكتبة الإسكندرية ، العدد الأول ، أكتوبر ٢٠٠٦ م. ، ص ٧٠ ، لوحة ٧ . حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٦٨ م ، ص ٢٦ . إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية ، ص ٤٥ . سهيلة الجبورى : الخط العربى وتطوره حتى نهاية العصرالأموى ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٧٧ م ، ص ٣٨ . فرج الحسينى فرج : النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر فى مصر ، مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٧ م ، ص ٤٩ .

Christel Kessler: Abd Al-Malik's Inscription in the Dome of the Rock :A Reconsideration, The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, No. 1 Cambridge University Press, 1970, p. 4.

George C. Miles: Early Islamic Tombstones from Egypt in the Museum of Fine Arts, Boston, Ars Orientalist, Vol. 2,Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the, History of Art, University of Michigan, 1957, p. 216.

Robert Hoyland: :New Documentary Texts and the Early Islamic State ,Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol.69, No. 3 , 2006, p.412-413.

Wiet G.: Steles Funeraires, Catalogue du Musee Arab du Caire, 1936, T. 1, p. 1, pl. 1.

[٧] كتابة بعض الحروف مائلة قليلاً إلى اليمين وخاصة حرفى الألف واللام المفردة والمتصلة ، من مميزات المرحلة الأولى المبكرة من الخط الحجازي في القرن الأول الهجري ، وعرف بالخط الحجازى المائل، ومنها كتابات إحدى برديات قرة بن شريك العبسى . راجع : علاء الدين بدوي : دراسة أثرية فنية لرقى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة ، ص ٥١٠ ، شكل ١١ . عبد الله عبد السلام الحداد: تطور الخط الكوفى فى اليمن ، ص ٦٦ – ٦٨ .

Hamidullah, M: Some Arabic Inscriptions of Medinah of The Early Years Of Hijrah, Islamic Culture, Volume XIII, 1939, p. 438.

George C. Miles: Early Islamic Inscriptions, p. 240.

MacDonald, M. C. A: The Old Arabic graffito at Jabal Usays: A new reading of line 1,Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Vol. 40 ,Supplement: The Development of Arabic as a Written Language, 2010, p. 114.

[٨] وهذا الخط اليابس يرتد في بساطة تامة إلى أصول هندسية هي أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه في عجلة وممعن النظر فيه بقدر سواء ، وقد عرف النوع التذكاري منه بشيء كثير من الجفاف والصلابة ، وغدا اليبس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من الجمال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترطيب الذي خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التي تصاحب الأوضاع الهندسية ، وهذا الترطيب ظاهر في أجف أنواع هذا الخط ، في عراقات الراء والنون والواو والياء ، وتلويز الصاد والطاء ، وهامة العين ، ورأس الفاء والواو ، وتدوير الهاء والميم ، ولولا هذا الترطيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من الجمال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجميلة مكان يذكر ... وفيه رغم صفاته هذه مرونة مطاوعة لخيال الكاتب ، الذي طالما رأيناه يتصرف في عراقات الحروف تصرفاً لم يعبه عليه أحد ، فيلحق بها تثنية ، أو رجعاً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكنته طبيعة الخط الهندسية من إمكان "الاستمداد" إلى أبعد الحدود ، ولم يفته وهو يجري هذا الاستمداد أنه في الخط اليابس قد لا يأتي بما يأتي به الاستمداد في الخطوط المستديرة من نتائج رائعة . انظر : إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٩٦ .

[٩] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٩٨ .

[١٠] المرجع السابق ، ص ٢٧ .

[١١] عبد الله عبده فتيني : دراسة القيم الفنية والجمالية في الخط العربي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة أم القرى ، السعودية ، ١٤١٣ هـ ، ص ٨ ، ٩ .

[١٢] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ١٦٤ .

[١٣] عبد الله عبده فتيني : دراسة القيم الفنية والجمالية في الخط العربي ، ص ٧٣ ، ٤٤ .

[١٤] حيث أضاف الدكتور حسن الباشا أنواعاً جديدة إلى أنواع الخط الكوفي التذكاري المتعارف عليها ، فقام بتقسيم أنواع الخط الكوفي إلى أحد عشر نوعاً ، وقام بفصل النوع الذي اقترحه جروهمان وهو الكوفي ذو الهامات الزخرفية Kufic with Elaborated Apices إلى كوفي ذي طرف متقن ، وكوفي مزخرف الطرف بزخارف هندسية بسيطة ، والكوفي ذو الطرف المتقن يمثل عنده أولى مراحل زخرفة هامات الحروف ، والكوفي مزخرف الطرف بزخارف هندسية يمثل عنده مرحلة متطورة من الخط السابق ، ويذكر الدكتور فرج الحسيني "أن عملية تقسيم الكوفي ذي الهامات الزخرفية إلى نوعين أمراً لا داعي له خصوصاً وأن النوعين الذين افترضهما الدكتور حسن الباشا متشابهان ويمثلان نوعاً واحداً ، حيث يقوم الخطاط بتعريض هامات الحروف وقد يقوم باختزالها مما يمثل تطوراً لنوع واحد" وتتفق الدراسة الحالية مع ما رمى إليه هذا الرأي الأخير . انظر: حسن

الباشا : الخط الكوفي ، بحث ضمن كتاب موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، مكتبة أوراق شرقية ، ٢٠٠٠ م ، ص ١٨٥ . فرج الحسيني فرج : النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر فى مصر ، ص ٥٣ ، ٥٤ .

[١٥] كانت الكتابة التي وصلت إلى العرب خالية من الشكل كالفتحة ، والكسرة ، والضمة ، والسكون ، والشدة والتنوين ، وخالية من الإعجام أيضاً وهي النقط التي تميز الباء من التاء ومن الثاء ، أو الجيم من الحاء والخاء ، أو السين من الشين ، أو الصاد من الضاد ، أو العين من الغين ... إلخ ، وكان الناس يقرأون الكتابة معتمدين على سياق الكلام ، وعندما اتسعت رقعة الدولة الإسلامية خضعت كثير من البلاد التي كانت تابعة لحكم الفرس أو الروم لنفوذ المسلمين ، وانتشر الإسلام بينهم واختلط العرب بالعجم فظهر اللحن بينهم وخشي المسلمون أن يتطرق اللحن إلى القرآن الكريم ، لذلك طلب زياد بن أبيه – وكان والياً على العراق سنة ٦٧ هـ – من أبي الأسود الدؤلي أن يضع قواعد لضبط اللغة حتى لا يتفشى فيها اللحن ، فوضع أبو الأسود الدؤلي طريقة للتشكيل بالنقط واستخدم فيها مداداً ملوناً غير المداد الأسود المستخدم في الكتابة ، فكان يضع نقطة فوق الحرف للدلالة على أنه مفتوح ، ونقطة تحت الحرف للدلالة على أنه مكسور ، ونقطة على شماله للدلالة على أنه مضموم ، وإذا كان الحرف منوناً يضع نقطين فوقه أو تحته أو عن شماله ، ولم تنتشر طريقة أبو الأسود الدؤلي إلا في المصاحف حرصاً على قراءته القراءة الصحيحة السليمة ، أما الإعجام وهو تمييز الحروف المتشابهة بوضع نقط لمنع اللبس ، فقد خلت النقوش النبطية التي اشتقت منها الكتابة العربية من النقط تماماً ، غير أن تنقيط الحروف قد عرف قبل زمن عبد الملك بن مروان ، والدليل على ذلك أنه قد عثر على كتابات قديمة محررة قبل خلافة عبد الملك فيها إعجام لبعض الحروف ومنها البردية المؤرخة بسنة ٢٢ ه الصادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على إهناسية وبعض حروف كلماتها منقوطة ، ولقد قام كل من نصر بن عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني بتكليف من الحجاج بن يوسف الثقفي بوضع طريقة لتمييز الحروف المتشابهة كتمييز الدال عن الذال – على سبيل المثال – بإهمال الأولى وإعجام الثانية بنقطة ، وكذا الحال بالنسبة لحرف الراء والزاي ، والسين والشين بإعجام الثانية بوضع ثلاث نقاط وهكذا ، ولما كان هذا الإصلاح يؤدي إلى تشابه نقط الشكل ونقط الإعجام قرر كل من نصر ويحيى أن تكون نقط الشكل بالمداد الأحمر ونقط الإعجام بنفس مداد لون الحروف ، إلى قام الخليل بن أحمد في العصر العباسي بوضع طريقة أخرى للتشكيل وهي المستخدمة حتى الآن وتتكون من ثماني علامات هي الفتحة والكسرة والضمة والسكون والشدة والمد وألف الوصل والهمزة .

مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ٣٩ ، ٤٠ . القلقشندي (أحمد بن علي ت ٨٢١ هـ) : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، تحقيق محمد حسين شمس الدين وآخرون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠١٢ م ، ج ١ ، ص ٣٥ ، ج ٣ ، ص ٥ – ٧ . ابن النديم : الفهرست ، ص ٤٠ . العسكري (الحسن بن عبد الله) : التصحيف والتحريف وشرح ما يقع فيه ، مطبعة الظاهر ، القاهرة ، ١٩٠٨ م ، ص ٨ – ١٠ . محمد إبراهيم : القومية العربية والخط العربي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ١٣ ، ١٤ . محمود الجبوري : نشأة الخط العربي وتطوره ، بغداد ، ١٩٧٤ م ، ص ٤٣ – ٤٩ . عبد العزيز الدالي ،الخطاطة ، الكتابة العربية ، ص ٣٥ – ٣٧ .

[١٦] يذكر أن هذا العام قد شهد انتهاء حكم أحمد بن طولون وتولي إبنه خمارويه بعده ولاية مصر ، ولولا تسجيل تاريخ الوفاة تحديداً على الشاهد لتأرجح تأريخه بين ولاية أحمد بن طولون وإبنه خمارويه ، ومن المعلوم أن وفاة أحمد بن طولون في ١٠ ذو القعدة ٢٧٠ هـ الموافق ١٠ مايو ٨٨٤ م ، في حين جاء تاريخ الشاهد والوفاة : السبت ٢٤ محرم سنة ٢٧٠ هـ / ٢ أغسطس ٨٨٣ م ، أي بعد أقل من ثلاثة أشهر من تولي خمارويه الحكم خلفاً لأبيه .

[١٧] انظر : إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ١٦١ .

[١٨] يذكر أنه ليس للهمزة في هذا الخط صورة ولذلك فهي لا تثبت قط ، راجع : إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٩٧ .

[١٩] راجع مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ، ٩٤ . وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى في عصوره المتأخرة بالصور النبطية في رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة "إبنة" وكلمة "سنة" تكتب بالتاء المفتوحة ، وحقها أن تكتب تاء مربوطة . انظر : إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٩٧ .

Abulhab, Saad: Roots of Modern Arabic Script, From Musnad to Jazm, Barch collage, Dahesh. New York, 2007, p. 34.

[٢٠] إن الغاية من الشكل والإعجام (الحركات والتنقيط) هو حفظ اللغة العربية وقراءة القرآن الكريم دون تصحيف أو تحريف ، لأن صيانة القرآن الكريم تعني صيانة اللغة العربية ، ولقد وقف بعض الفقهاء من الإعجام "التنقيط" موقف المعارض حتى وصل الحد ببعضهم إلى تكريهه ، وفي ذلك ذكر المؤرخ السجستاني عن أبي الرجاء قال (سألت محمد بن سيرين عن المصحف المنقط فقال "أخشى أن يزيدوا في الحروف" ، وقال عبد الله بن مسعود "جردوا القرآن" ، وقال الأوزعي عن قتادة : "وددت أن أيديهم قطعت" ويعني من نقط المصاحف ، وذكر أبو بكر الصولي : "كره الكتاب الشكل والإعجام إلا من المواضع الملتبسة" . انظر : ناهض عبد الرزاق القيسي : تاريخ الخط العربي ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨ م ، ص ٧٣ . السجستاني (أبو بكر بن أبي داود ت : ٣١٦ هـ) : كتاب المصاحف ، تحقيق محمد بن عبده ، الناشر الفاروق الحديثة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ م ، ص ٣٢٦ . السيوطي (بد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين ت : ٩١١ هـ): الإتقان في علوم القرآن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة: ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤ م ، ج ٤ ، ص ١٨٦ . الصولي (أبو بكر محمد بن يحى ت ٣٣٥ هـ) : أدب الكتاب ، المكتبة العربية ، بغداد ، ١٩٢٢ م ، ص ٥٧ .

[٢١] علاء الدين بدوي : دراسة أثرية فنية لرقى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة ، ص ٥٠٧ ، لوحة ٩ . أدولف جروهمان : محاضرات فى أوراق البردى العربية ، ترجمة توفيق إسكاروس ، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ، ٢٠١٠ م ، ص ١٠٢ .

[٢٢] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٨٨ ، ٨٩ . انظر القلقشندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ١٣ .

[٢٣] يذكر أن اسم (نفيس) كان من الأسماء الشائعة في تلك الفترة حيث نشر جاستون فييت شاهد قبر شاهد قبر آخر باسم مروة مولاة محمد بن نفيس مؤرخ بسنة ٢٥٨ ه وهو ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومسجل تحت رقم ١٥٠٦ / ٥٩ . انظر : مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ١١٧ .

Wiet G.: Steles Funeraires, Catalogue du Musee Arab du Caire, T. 3, p. 81 – 77, pl. 36.

[٢٤] المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، مجموعة من المؤلفين ، باب العين ، مكتبة الشروق الدولية ، الطبعة الرابعة ، ٢٠٠٤ هـ ، ص ٥٨٠ . وهناك أيضاً عُلَيَّة بنت المَهْدي (160 - 210) ه / ٧٧٧ - ٨٢٥ م) هي شاعرة عربية وأخت الخليفة العباسي هارون الرشيد .تُعرف أيضاً بـ العبَّاسة ، وهي عُلية بنت المهدي بن المنصور، من بني العباس ، هي أميرة من العصر العباسي ، اشتهرت لشعرها وعزفها كانت عُلية ابنة من بنات الخليفة العباسي الثالث المهدي بالله (775 - 785) ، ترعرعت عُلية على يد أخيها غير الشقيق الخليفة هارون الرشيد والذي حكم في الفترة (٧٨٦-٨٠٩) بعد وفاة والدها ، كانت الأميرة عُلية كأخيها غير الشقيق إبراهيم بن المهدي (779-839) مشهورين بالعزف والشعر . راجع : خير الدين الزركلي : الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة السابعة ، ١٩٨٦ م ، ج ٣ ، ص ٢٦٨ . عمر رضا كحالة : معجم المؤلفين ، مؤسسة الرسالة ، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣ م ، ج ٢ ، ص ٥٤٧ .

https://ar.wikipedia.org.

[٢٥] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ١٣٤ - ١٣٩ . مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ٩٥ ، ٩٦ . حسن الهواري : ثاني أثر إسلامي معروف ، مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، أبريل ١٩٣٢ م ، ص ٣٢٣ – ٣٢٥ .

[٢٦] خالد عزام : موسوعة التاريخ الإسلامي – العصر العباسي ، ص ١٧١ .

[٢٧] وهو الشاب أول شبابه بين المراهقة والرجولة ، وفي التنزيل العزيز :" قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ " سورة الأنبياء آية ٦٠ ، "قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبًا" القرآن الكريم ، سورة الكهف ، آية ٦٢ . المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، باب الفاء ، ص ٦٧٣ .

[٢٨] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٩٧ ، ٩٨ .

[٢٩] ظل هذا الخط يفقد أصلاً من الأصول التي يسميها صاحب صبح الأعشى "بحسن التدبير" ، وهو ألا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها في آخر السطر وبعضها في أول السطر الذي يليه ، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر على إثبات الكلمة بتمامها ، فتكتب بعض حروفها في نهاية سطر وبقيتها في سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال ، والكاتب الماهر يتحاشى ذلك بالجمع والمشق (وهو المد والمط) من حين شروعه في كتابة النص ، فهو يرسم ويخطط أولاً ثم ينف بعد ذلك . ويقول القلقشندي في ذلك "وذلك قبيح لأنه لا يجوز فصل الاسم عن بعضه ، وأكثر ما كان يوجد في مصاحف العامة وخطوط الوراقين وبعض مصاحف عصر عثمان". القلقشندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ . راجع : إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٩٧ .

[٣٠] مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ١١٦ .

[٣١] المرجع السابق ، ص ١١٥ .

Wiet G.: Steles Funeraires, Catalogue du Musee Arab du Caire, T. 3, pp. 76 – 77, pl. 34.

[٣٢] مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ١٢٣ .

Wiet G.: Ibid T. 3, p. 188, pl. 76.

[٣٣] مايسة داوود : المرجع السابق ، ص ١١٨ .

Wiet G.: Ibid, T. 3, pp. 90 – 91, pl. 39.

[٣٤] إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار ، ص ٨٤ .

[٣٥] مايسة داوود : المرجع السابق ، ص ٩٤ ، ٩٥ .

[٣٦] المرجع السابق ، ص ١٢١ .

Wiet G: Steles Funeraires, Catalogue du Musee Arab du Caire, T. 3, pp. 110 – 111, pl. 46.

[٣٧] راجع تلك النقوش : بلال عبد الوهاب الرفاعي : الخط العربي تاريخه وحاضره ، دار ابن كثير ، بيروت – دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠ م ، ص ٤٠ . راجع : محمد أبو الفرج العش : نشأة الخط العربي وتطوره ، المجلد ٢٣ ، ص ١١١ ، ١١٤ . ويذكر أنه اكتشفت كتابات نبطية كثيرة تعود إلى عصر ما قبل الميلاد حتى القرن الرابع الميلادي ، الذي نلاحظ في كتابات القرن الرابع تطوراً في الحروف النبطية وشبهاً بالحروف العربية التي تكاملت فيما بعد ، إلا أننا نميز الخط النبطي المتأخر عن الخط

العربي المستحدث في أن الحروف ظلت منفصلة بعضها عن بعض في النبطي . محمد أبو الفرج العش : المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

J. Cantineau, Le Nabateen. (Paris, 1930-32), vol. 1, pp. 29, 30.
De morgan, j: Manuel de numismatique orientale, paris, 1929, pp. 261 - 276.

[٣٨] يوسف ذنون : الكتابة وفن الخط العربي النشأة والتطور ، ص ١٤٢.

[٣٩] محمد أبو الفرج العش : المرجع السابق ، ص ١١٠ . إسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٢٩ م ، ص ١٩٩ - ٢٠٢ .

Diringer, D: Writing, London, 1965, p. 141.
Enno Littmann: Syria (Publication of the Princeton University, Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909), Divition IV, Section A, 1914, pp. 37 – 40, no. 41.

[٤٠] راجع : مايسة داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، ص ٦٨ ، ٨١ .

[٤١] انظر: عاطف سعد : شواهد قبور عربية ذات شهور قبطية من جبانة أسوان ، ص ١٤٢٣ .

مرقد نبي الله ذو الكفل في العراق
(دراسة في تخطيط وعمارته١)

أ.د/ محمد حمزة اسماعيل الحداد أ/ مؤمل سليم عزيز

المقدمة

المدينة هي المرآة الصادقة التي تحكي قصة أهلها، وهي السجل المادي لتاريخ المجتمع الذي يسهم في صياغتها وتكوينها. وقد وعت المجتمعات البشرية حقيقة العلاقة الجدلية التي تقوم بين الناس والعمران، بين المجتمع والمدينة، وكيف يؤرخ احدهما للأخر.

فبدأت هذه المجتمعات البشرية بدراسة بيئتها العمرانية وتحليلها على أساس أنها سجل تاريخي مهم. وتعد مدينة الكفل واحدة من المدن الحضارية المهمة والتي تمتلك سجلا واسعا في العمارة الاسلامية يبدا من العصر العباسي وصولا الى المباني التراثيه والتي تعتمد في تكوينها عل الكثير عناصر العمارة الاسلامية. لذلك جاء بحثنا الموسوم((مرقد نبي الله ذو الكفل (ص) في العراق .. دراسة في تخطيطه وعمارته))وهو بحث مستل من أصل الرسالة .

((العمائر الدينية والخدمية الباقية لمدينة الكفل العراقية ... دراسة أثرية معمارية مقارنة))

وهو محاولة مهمة لدراسة عمائر المدينة التي طالما تعرضت للكثير من التخريب والازالة فالواجب العلمي يحتم علينا الخوض في غمار هكذا موضوع ليدرس ويوثق توثيقا علميا يأتي بالنفع للأجيال اللاحقة.

أهمية البحث :

تعد مدينة الكفل واحدة من المدن الآثارية المهمة في العراق وذلك لأهمية مرقدها الذي سميت المدينة بأسمهِ، وهذا المرقد يتميز بريازة عمارته الأسلامية (الخاصة)، حيث القبة المقرنصة والمأذنة الأسطوانية ، وقد مرت عدة مراحل على هذا المرقد وكذلك جرت عليه العديد من اعمال الصيانة القديمة والحديثة ولم يوثق هذا المبنى أو يُدرس دراسة اكاديمية مستقلة.

من هنا تأتي اهمية بحثنا وذلك من أجل دراسة وتوثيق كل ما موجود من ابنية اثرية وتراثية باقية في هذه المدينة لنرفد المكتبة الإثارية بدراسة مهمة عن مدينة طالما شغلت العالم بتداخل تأريخها العميق الذي أدى الى تداخل طرزها العمارية والذي لم يماط اللثام عنه حتى الآن بدراسة اكاديمية مستقلة.

مشكلة البحث:

يعالج البحث في ثناياه مشكلة توثيق المباني الحالية الموجودة في مدينة الكفل (المرقد ، السوق ، الخان) وكذلك دراسة العناصر العمارية والزخرفية المكونة لها، وأرجاع كل عنصر الى أصوله التي أنحدر منها. كما يدرس البحث الأبنية المزالة والمندرسة ، ويعالج البحث مشكلة أعمال ومراحل الصيانة التي مرَّ بها المرقد ، هذا بالاضافة الى دراسة أعمال الحفريات والتنقيبات التي جرت على المرقد ، مع دراسة المشاكل الخاصة بميلان المأذنة وأعطاء الرأي المناسب لصيانتها.

هدف البحث:

يهدف البحث الى دراسة نوعين من العمارة في مدينة الكفل (العمارة الدينية، العمارة الخدمية) ، ودراسة أصول كل عنصر عماري وزخرفي مكون لها ، وبذلك سوف يكون مرجعاً أساسياً لكثير من الباحثين والدارسين في العمارة الأسلامية وكذلك المصممين المعمارين.

ويتضمن البحث دراسة أعمال الصيانة المهمة والمتعددة التي أجريت لأبنيتها (المرقد ، السوق ، الخان). وكذلك نقد وتحليل للعمارة الحالية التي حصلت للمرقد وكذلك دراسة الأبنية المُزالة.

ويهدف البحث الى استحضار الشواخص الحضارية لمعاني غابت عن مرحلة الحياة المعاصرة، ولكنها انتفضت لوجودها بقوة لم يكن للزمن حق التدخل في حضورها فلم تُعد بعيدة عن ذاكرة الخلود.

لذا لابد لنا من تتبع تلك الأبنية الحضارية لنروي قصة كل منها وما تخلل مواد بنائها وتصاميمها من خبرات وتقانات وثقافة. نجد أن هذه المدينة (الكفل) ألقت بضلالها على تلك الشواخص الأثرية والتراثية المتمثلة بـ ((المرقد، المسجد ، السوق ، الخان)).

لذا جاءت الدراسة لتكون سجلاً توثيقياً لما بقي من هذه الابنية ، فضلاً عن أبراز كافة المراحل التي مرت بها عمارة المرقد وباقي الأبنية.

خطة البحث:

تقتضي طبيعة البحث تقسيمه الى فصلين تسبقها مقدمة وتُنهيها الخاتمة ، هذا وشمل الفصل الأول: لمحة تاريخه عن نبي الله ذو الكفل وجيء في المبحث الأول

أولا : ذو الكفل لغة واصطلاحاً

ثانيا : اسماء ذو الكفل.

المبحث الثاني : الرحالة الذين زارو ذو الكفل

أما الفصل الثاني فقد تم فيه دراسة تخطيط المرقد دراسة ميدانية.

والله الموفق

الفصل الأول : لمحة تاريخية عن نبي الله ذو الكفل .

المبحث الاول :

أولاً : ذو الكفل لغة وإصطلاحاً .

ذو بمعني صاحب مؤنثه ذات ، ومثناها ذوان وجمعه ذوون وأصله ذوي مثل هوي أي ان عينه أصلها واو ولامه اصلها ياء وهو من الأسماء الستة التي ترفع بالواو وتنصب بالألف وتخفف بالياء ، ولا يستعمل إلا مضاف الي نكره موصوفاً به .(٢)

أما الكفل فيأتي بمعاني عديدة جمعة وأكفال ولا يشتق منه فعل ولا يقال كفلاء كما يقال عجزاء . (٣)

والكفل كفل الدابة وغيرها وهو كساء البعير يعقد طرفاه ثم يركبه الراكب اكتفلت البعير إكتفالاً.(٤) وهناك من يورد الكفل علي أنه الرجل الجبان الذي يكون أخر الحرب .

والكفل : هوالكافل الذي لايأكل أي الذي يصل الليل بالنهار صائماً (٥)، والكفل بمعني الكافل أي الذي يعولني وينفق عليهم "كفلها زكريا "(٦) أي أنه كفيل بنفسه وماله . والكفل الحظ والضعف من الأجر والأثم يقال له كفلان . (٦)

ثانياً: أسماء ذو الكفل :

اتفقت أغلب الدراسات على أن ذو الكفل هو حزقيال نبي بني إسرائيل وقد إطلقت عليه تلك التسمية لأنه تكفل سبعين نبي ونجاهم من العذاب.(٨)

أو لأنه تكفل لأمته بالنجاة من اسر بابل وكفلها بمجيئ المسيح مخلص البشر .(٩)

وهناك أسماء أخرى : لذو الكفل لكنها غير مؤكده وقد ذكرت بعض المصادر أن ذو الكفل بأنه يوشع بن نون ، ويوشع بن نون (١٠) بن أفرائيم بن يوسف بن يعقوب أوكما يسميه أهل الكتاب يوشع بن عمهو ، وعرف أيضاً باسم :عويديا بن إدريم وهناك من ذكر أنه إلياس وكذلك قال إنه بشر إبن أيوب الصابر بعثه الله بعد أبيه رسولاً إلي أرض الروم وعرف أيضاً باسم يهوذا وقيل ذو الكفل هو النبي زكريا مستندين في ذلك على قوله تعالى " أيهم يكفل مريم " .(١١)

المبحث الثاني : الرحالة الذين زارو المرقد وتاريخه.

يقع مرقد ذو الكفل الحالي جنوب مدينة بغداد بنحو ٨٠ كم ضمن ناحية الكفل التي تبعد ٢٠كم جنوب مدينة بابل . (شكل ١)

وقد مقام ذي الكفل " حزقيل " الكثير من الرحالة والجغرافيين العرب والأجانب وقدموا وصفاً دقيقاً لها يأتي في مقدمتهم الرحالة بنيامين التطيلي الذي زار المنطقة في (٥٦١هـ/١١٦٥م) ووصف مقام حزقيال بقوله " على شاطئ الفرات يقع مرقد حزقيال وهو بناء جسيم يحتوي على ستين صومعة , لكل منها برج ويتوسط اكبر وعلى بعد نصف ميل من قبر حزقيال قباب تحتها قبور حنينه , ميشائيل وعزريه وهذه الأبنية كلها محافظ عليها من قبل اليهود والمسلمين ولايمسها احد بضرر حتى في أيام الحروب(١٢)

وقد ورد ذكر هذا المزار في معجم البلدان في مادة بر ملاحة حيث ذكر ياقوت الحموي(١٣) " موضع في ارض بابل عرف ببر ملاحة بالفتح والحاء تكون مهملة قرب حلة دبيس بن مزيد شرقي قرية يقال لها القسونات بها قبر باروخ أستاذ حزقيل وقبر يوسف الربان وقبر عزره , وليس عزره بناقل التوراة الكتاب والجميع يزوره اليهود وفيها أيضاً قبر حزقيل المعروف بذي الكفل يقصده اليهود من البلاد الشاسعة للزيارة " .

أما الرحالة فتاحية الذي زار العراق بعد بنيامين التطيلي بنحو عشرين عاما وتحديدا في (٥٧٩هـ-١١٣٨م) فقد وصف المرقد بقوله " مرقد ذو الكفل أو حزقيال من أهم وأقدس المزارات اليهودية في العراق وكان معروفاً منذ أقدم الأزمنة وهو أجمل بناء تقع عليه العيون , جدرانه الداخلية موشاة بالذهب وفوق القبر ضريح يرتفع نحو القامة مكسو بخشب الأرز المطعم بالذهب , تعلوه قبة مذهبة مرصعة بالبلور تتدلى منها السجوف الجميلة وتحت القبة ثلاثون قنديلاً مرتبة بالزيت تضيء المقام ليلاً ونهاراً ولمقام النبي قوام موكلون بالمحافظة عليه يبلغ عددهم المائتان وهم يعيشون على النذور التي تتوارد من كل الجهات ويصرف ما فاض عن الحاج لاعالة طلاب العلم وأعانة الأيامى وتزويج اليتيمات(١٤).

جاء ذكر هذا المزار في رحلة بتاجنا وقال ان اليهود يجتمعون فيه من رأس السنة الى يوم الغفران " الكيبور"(١٥) وتكلم عنه السائح بدرو تكسبرا مما قال عنه " انه بناء فخم وفيه برج شاهق وهناك رفات النبي المقدس حزقيال ويحترمه الجميع كل الاحترام "(١٦) .

وفي سنة ١٦٧٦م زار المنطقة الرحالة الفرنسي تافرينيه في القرن السابع عشر عند زيارته العراق وذكر وصف المنطقة بقوله : " يأتي من بغداد عدد كبير من اليهود في كل سنة لزيارة مرقد النبي حزقيال الذي يبعد يوماً ونصف يوم عن المدينة ومرقد النبي حزقيال يقع في قرية تدعى الكفل وهي تبعد عشرين ميل جنوب الحلة ويسمى أيضا الكفل "(١٧) .

وزار المنطقة الرحالة ابن بطوطة(١٨) ووصفها بقوله " نزلنا في منطقة بر ملاحة وهي منطقة الكفل وهي بلدة حسنة بين حدائق نخل , ونزلت بخارجها وكرهت دخولي لها لأن أهلها روافض " .

وله : " سافرت في اليوم الخامس والعشرين من شهر كانون الأول من مشهد علي عليه السلام وعلى أربعة فراسخ ونصف الى الشمال نزلت الكفل ومثل تلك المسافة الى الشمال الشرقي يصل المسافر الى

الحلة ولهذا فأن المسافة بين المدينتين تسعة أميال أو سبعة أميال ألمانية , ويأتي كل سنة ألوف من اليهود لزيارة القبر حتى اليوم وليس لمزار هذا النبي شيء من الكنوز أو الفضة أو الذهب أو الحجارة الكريمة , ولو شاء اليهود أن يهدوا مثل هذه الهدايا لما تركها البدو ولهذا يقنع القوم بزيارته , وفي معبد النبي القائم تحت برج لايرى غير قبر محاط بجدار([١٩])

أما عن تاريخ المرقد وقبته المقرنصة فقد تباينت الأراء في أصلها أرجعها هرتسفلد إلي سنه (٧١٦ ه ـ ١٣١٦م)([٢٠]) وقد أيده في ذلك عادل عبو([٢١]) ، غير أن البعض يرى أن القبة الخارجية تعود إلي القرن السادس بينما الداخلية إلي القرن الثامن الهجري وقد ناقش هذه الأراء جميعها الدكتور علاء العاني[٢٢] وخلص إلي أن القبتان الداخلية والخارجية والضريح بنيت في وقت واحد القرن الثامن الهجري ، ونحن نتفق مع رئيه إذ من خلال مشاهدتنا الميدانية للقبة والنظر من بعض الفتحات الموجودة في القبة المقرنصة وجدنا أن هناك طبقة جصية فوق سطح القبة النصف كروية وهذا يدل علي أنه لا يمكن أن تكون قد بنيت بعد القبة المقرنصة .

الفصل الثاني

التخطيط العام للمرقد :دراسة ميدانية

يحتفظ ذي الكفل على العديد من عناصره التخطيطية والعمارية التي تكون منها والتي لا تزال قائمة حتى اليوم منذ لحظة إنشائها.

ويتم الدخول للمرقد من بوابته الرئيسية المطلة على السوق([٢٣])، وهي بسعة (٤,٢٨م) وارتفاع (٦,٧٠م) مما يعطيها هيبة وضخامة تدل على أهمية المرقد وتدل على إنها البوابة الرئيسية له.

وتتألف بوابة المدخل كما هو واضح في مخططها (لوح ١) من مدخل بسعة (٣,٢٨م) يعلوه عقد مدبب بارتفاع (٣,٢٠م) وهذا المدخل داخل إطار مستطيل يبتعد (٢٠سم) من كل جانب من جوانب المدخل وأيضا يعلوه عقد مدبب داخل الإطار المستطيل بارتفاع (٤,٥٠م) والمسافة بين العقد المدبب الأول والثاني (٨٠سم) ([٢٤]) ، ويعلو العقد المدبب الثاني بمسافة (٤٠سم) أربعة نوافذ كل واحدة منها على شكل مستطيل أبعادها (٧٥سم× ١,٢٥م) توزعت على عرض المدخل، وتحتوي كل نافذة على مشبك حديدي لأجل الحماية .

وعند الولوج عبر المدخل نلاحظ أن المدخل متكون من ثلاث عقود تكون المساحة بين عقد وعقد (٢م) وطول الدعامة الحاملة للعقد (٨٠سم) وسمكها (٤٠سم) وبذلك كونت لنا ثلاث دخلات على جانبي المدخل وطول المدخل بشكل كلي (٨,٤٠م) وسعته عند تقابل العقود (٣م) وهو على ارتفاع (٣,٦٠م) عند قمة العقد المدبب لوح الحامل للقبب المفلطحة .

وتعد هذه البوابة من ضمن عمارة السوق أو من ضمن فترة بناء السوق.

ويعلو سقف البوابة جدار مستطيل الشكل له نفس أبعاده البوابة من الخارج (٨,٤٠م × ٣,٦٠م) وهو بارتفاع (٢م) ولا يعلوه أي سقف.

وبعد اجتياز المدخل من جهة السوق يفضي بنا إلى فناء وسطي مكشوف غير منتظم الأبعاد كما هو واضح في المخطط العام للمرقد (شكل ٢)، ويبعد مدخل المرقد الرئيسي عن مرقد السوق (٩م) ويقع في الجهة الجنوبية للمرقد بمواجهة المدخل في جهة السوق، ويطل أيضا على هذا الفناء من جهته الشرقية خان السيف وواجهة الخان وفنائه المكشوف ومن الجهة الجنوبية جدران المرقد كما هو واضح في المخطط.

وهذا المدخل الرئيسي للمرقد يقع ضمن بائكة مؤلفة من سبعة عقود نصف دائرية، يعلوها سبعة عشر عقداً أصغر منها، إذ أنها تتألف من طابقين وهي أيضا نصف دائرية وهي عبارة عن دخلات ونوافذ إذ توزعت بشكل متناوب نافذة ثم دخلة صماء وهي نوافذ الغرف للطابق العلوي أما الأواوين فقد سدت واجتها بجدار وزودت بباب خشبي ذات مصراع واحد وفتحت في أعلاها أسفل قمة العقد بـ (٦٠سم)

نوافذ مربعة الشكل (٤٠سم×٤٠سم) والغرفة الأولى والثانية والسابعة متساوية الحجم في الواجهة بعرض (١,٢٥م) وارتفاع (٢,٥م) من قمة العقد وبقية الغرف الأربعة بعرض (٢,٥م) ونفس الارتفاع السابق.

ويقع المدخل الرئيسي للمرقد في الأبواب الثاني عندها تكون في اتجاه الدخول للمرقد يعلوه عقد نصف دائري وهو بسعة (٢م) وارتفاع (٢,٥م) زود بباب خشبي ذات مصراعين والباب بسيط جداً لا توجد فيه تفاصيل تذكر، وأعلى المدخل في المسافة بين العقدين توجد كتابة حديثة كتبت على الجدار (مرقد نبي الله ذي الكفل) (لوح ١).

والمدخل بطول (٥م) سقف بعقدين مدببين على ارتفاع (٣,٢٠م) من قمة العقد، والمسافة بين عقد وعقد عولجت على شكل قبو يحمل سقف الطابق الثاني، ونلاحظ لا وجود للدعامات الحامل للعقد إذ أنها سويت مع جدار الممر.

وبعد اجتياز المدخل يفضي بنا إلى فناء وسطي مكشوف[٢٥] مستطيل الشكل أبعاده (٢٠م×٣٠م) تطل عليه أربع مجنبات ثلاثة منها (الشمالية والشرقية والغربية) عبارة عن بوانك مؤلفة من عدة أواوين.

فعلى بيمين الداخل نجد المجنبة الشرقية مكونة من بانكة مؤلفة من خمسة عقود مدببة داخل إطار مستطيل يمثل كل عقد واجهة الأيوان الذي يتقدم الغرفة التي تليه .

وتبلغ سعة كل إيوان في هذه المجنبة (٢,٦٠م) أما عمقه (٢,٥م) وارتفاعه في قمة العقد (٢,٧٥م) وعلى يمين ويسار الداخل للأيوان هناك دخلة[٢٦] في جداري الإيوان ترتفع عن مستوى الأرض بحدود (٦٠سم) أبعادها (٦٠سم×٨٠سم) وبعمق (٣٠سم) ويعلوها عقد نصف دائري.

وفي الجدار الخلفي للأيوان فتحت بوابة صغيرة أبعادها (٩٠سم×١,٤٠م) يعلوها عقد نصف دائري وتحتوي على بوابة خشبية ذات مصراع واحد وتقع على أقصى اليسار للداخل للغرفة التي تلي الأيوان وتوجد نافذة في وسط هذا الجدار وعلى ارتفاع (٢م) وهي صغيرة نسبياً أبعادها (٤٠سم×٨٠سم)، يعلوها عقد مدبب. وفي الزاوية اليسرى على جهة الداخل للإيوان توجد بوابة بسعة (١م) وارتفاع (١,٤٠م) يعلوها عقد مبطوح وفيها باب خشبي بمصراع واحد تفضي إلى هذه الغرفة بسعة الإيوان وبنفس ارتفاعه وبعمق (٦,٥٠م) وقد استند سقفها على ثلاثة عقود مدببة، أخذت نفس شكل العقد في واجهة الإيوان وهذه العقود حصرت بينها ثلاثة أقبية نصف دائرية لتمثل سقف الغرفة والمسافة بين عقد وآخر (٢,٢٠م) وقد عولج الجدار بين الأول والثاني للغرفة على يمين الداخل ويساره بوجود دخلة ترتفع عن مستوى الأرض (٦٠سم) وبعمق (٢٥سم) وسعة (١م) وارتفاع (١,٥م) ويعلوها عقد نصف دائري ثم يكمل الجدار لمسافة (٧٠سم) لتأتينا دخلة أخرى بعمق (١٠سم) وبُعد المسافة بين العقد يعلوها عقد مدبب يرتفع (١,٢٠م) من قاعدة الدخلة لقمته.

وينطبق هذا الكلام على الجدار المقابل له في الغرفة. ونلاحظ كثرة استخدام الدخلات في المبنى وهذه صفة إيجابية إذ أن الدخلة تعلوها طلعة وبالتالي تحقق أغراضا زخرفية تؤدي إلى كسر الجماد الموجود في الجدران والذي أساسا لا يحبه الفنان المسلم[٢٧].

إضافة إلى أهداف عمارية وإنشائية كالاختصار في كميات مواد البناء والاستفادة منم الدخلات في وضع الأغراض والحاجيات[٢٨]، ويعد استخدام الدخلات في جدران المباني التراثية خاصة العثمانية أمر شائع في العراق لكثرة الاستفادة منها ولسماكة الجدران والدعامات[٢٩].

ويقابل المجنبة الشرقية المجنبة الغربية وهي مكونة من بائكة من أربعة عقود مدببة وهي تتشابه مع المجنبة الشرقية من حيث نظام الغرف وتخطيطها وهذا مبدأ معروف في العمارة الإسلامية وهي صفة مميزة وتحسب للفنان المسلم[٣٠]. وهناك اختلاف بسيط في أعماق الغرف إذ أنها أعمق من غرف المجنبة الشرقية بـ (٨٠سم) وكذلك مدخل الغرفة الذي هو مشابه تماماً بما سبقه باستثناء أنه يكون على يمين الداخل وليس على يساره .

أما المجنبة الشمالية فإنها مكونة من بائكة تحتوي على تسعة عقود مدببة تشبه ما سبقها من العقود، ويوجد في الأيوان الأول للواجهة والقريب من المجنبة الشرقية سلم بسعة (١م) مكون من سبعة عشر درجة تقريباً يفضي إلى سطح المجنبات الثلاثة وقد قسم هذا السلم واجهة الأيوان إلى قسمين غير متساويين الكبير (٣م) والسلم (١م) كما ذكرنا، أما بقية الأواوين فهي متساوية بالسعة (٢,٦٠م) لكل إيوان باستثناء الأيوان الأخير القريب من المجنبة الغربية فهو بسعة (٢,٢٠م) وأعماق الأواوين التسعة في الواجهة كلها متساوية بعمق (٢,٧٠م) أما الغرف التي هي خلف الأواوين التسعة في المجنبة فإن أعماقها مختلفة وذلك لانحراف الجدار الخلفي بشكل تدريجي، فالغرفة الأولى القريبة من المجنبة الشرقية بعمق (٥,٥م) والتي تليها بعمق (٥,٢٠م) والثالثة والرابعة والخامسة بعمق (٥م) والسادسة بعمق (٤,٨٠م) وصولاً إلى الأخيرة بعمق (٤,٥م) ويتم الدخول إلى هذه الغرف من بوابات صغيرة في الزاوية اليسرى لجدار الإيوان الخلفي وهي مشابهة لما سبق وصفه في المجنبة الشرقية والغربية وقد سقفت جميع الغرف لهذه المجنبة بثلاثة عقود من النوع المدبب الأول يمثل واجهة الإيوان (لوح ٢)، ويليه العقد الأوسط الذي حمل فوق الجدار الخلفي للإيوان وثم العقد الأخير الذي حمل فوق الجدار الخلفي للغرفة.

وقد سقفت الغرفة بقبو طولي[٣١] بين العقدين الثاني والثالث، وقد أخذ القبو شكل العقود أما سقف الإيوان فقد اعتمد في تسقيفه على قبو على شكل عقدين متقاطعين ، واستخدمت هذه الطريقة في جميع الأواوين والمجنبات، ماعدا الأركان في المجنبات الركن الشمالي الغربي والركن الشمالي الشرقي، فنلاحظ أن في الركن الشمالي الشرقي طريقة تسقيف الغرفة كانت على شكل قبو طولي ذات مسقط أفقي أو متعامد على بقية الأواوين ونلاحظ أن المساحة المتبقية في التقاء المجنبتين شغلها بيت

بينما نجد في الركن الشمالي الغربي أن معالجة المساحة الناتجة عن التقاء المجنبتين تمت بشكل طبيعي من خلال تصرف المعمار في إضافة مدخل منكسر [٣٢] داخل الإيوان ليتم الدخول إلى الغرفة في أقصى الزاوية ليتم استغلال المساحة الناتجة ، وتم تسقيف الغرفة بقبو طولي استند على جدارين وعقدين وبطول (٥م) وعرض (٣م) وارتفاع (٣,٥م) من قمة القبو، أما الغرفة التي بجانبها وهي أقرب للمجنبة الغربية فيتم الدخول إليها من مدخل شبه منكسر من داخل الإيوان كما موضح في الشكل السابق وهي مشابهة لما سبق وصفه في الغرفة السابقة باستثناء أن طولها يبلغ (٤م).

وقد استخدمت حديثًا صفائح الألمنيوم لسد واجهة الأواوين وذلك لإضافة مساحة إضافية للغرف أو تتحول الأواوين إلى غرف لاستخدامها في الأغراض الإدارية للمرقد، وكان هذا فقط في المجنب الشرقي والشمالي .

وقد أنتجت لنا هذه المجنبات الشمالية والشرقية والغربية مع واجهة جدار الضريح في الجنوب أنتجت صحن مكشوف مستطيل الشكل أبعاده (٢٠م × ٣٢م) يستقطع منه مساحة صغيرة في الركن الجنوبي الغربي (٥م × ٧م)، وكما هو موضح في المخطط العام للمرقد (شكل ٢) وهذه المساحة هي غرفة يتم الدخول منها إلى قبر دانييل[٣٣].

ونلاحظ في الصحن أن المجنبة الشرقية تناظر المجنبة الغربية، وهذه هي الحالة الطبيعية في العمارة الإسلامية أو المثلى[٣٤]. (لوح ٣)

لكن المجنبة الشمالية لا تناظر الجنوبية وذلك لأن هذا الصحن نشأ أساسًا من خلال إضافة المجنبات الثلاثة في وقت لاحق أي أن بناء القبر والضريح أسبق من بناء الأواوين المطلة على الصحن الخارجي.

ويوجد في الزاوية الجنوبية الغربية للصحن وبجوار بوابة الدخول إلى المرقد نجد بئر المرقد وهو بئر قديم[٣٥] وقد سقفت غرفة الصحن بسقف مستوي يعلو أرضية الصحن (٧٠سم) أبعادها (٣ × ٤م) ويتم النزول إلى البئر من خلال سلم مكون من (تسعه درجات).

ويتم الولوج إلى غرفة الضريح من خلال مدخل وحيد يقع في الجدار الجنوبي للصحن ويمثل هذا المدخل الدخول إلى البناء الواقع بين غرفة الضريح والقبة والصحن وهو ما يعرف اصطلاحًا بـ "الكنيست عند الجالية اليهودية.

ويمكننا أن نطلق عليه بيت الصلاة[٣٦] أو المصلى ويزدان المدخل بباب خشبي ذات مصراعين طلي باللون الأخضر المزرق وكل مصراع من أجزاء الباب يساوي الآخر بعرض (٧٥كم) وطول (٢م) وكامل الباب سعته (١,٧٠م) يستخرج منه (١٠سم) لكل جهة سمك الإطار الخشبي الماسك للباب ويتألف المحراب الواحد للباب من مجموعة من الصفائح الخشبية بسمك (٥سم) وعددها خمسة صفائح، هذا بالإضافة إلى العمود الخشبي الذي في أوسط الباب ويسمى (الفحل) [٣٧] والذي يساعد في غلق وإحكام البوابة وقد زينت البوابة بعدد من المسامير الخشبية والتي تكون قاعدتها على شكل قبة نصف دائرية ارتفاعها من مركز القبة (٥سم) ومحيطها (١٠سم) عمودها (٦٦) مسمار في كل صراع في الباب على شكل إطار مستطيل الشكل يبعد عن حافة المصراع (٥سم) (لوح ١)، وقد قسم إلى ثلاثة أقسام متساوية أبعاد كل قسم (٨٠سم × ٦٥سم) كما موضح في ، وقد احتوى القسم العلوي أي الثلث الأخير في كل مصراع للبوابة على مطرقة من البرونز وهي ذات شكل تقليدي. ومن الجدير بالذكر أن الأبواب التراثية في العراق قد احتوت على أنواع عديدة من مطارق الأبواب وبأماكن مختلفة في البواب وذلك لتمييز جنس الطارق ويبدو أن هذه البوابة هي مزامنة للبناء الأصلي للمرقد باستثناء الطلاء؛ إذ نلاحظ من خلال صورة قديمة تعود للعام ١٩١٠موجدناها في أرشيف الهيئة العامة للآثار والتراث، ونلاحظ أن البوابة قد زينت بإطارين مستطيلين على جانبي البوابة أبعادهما بحدود (٥٠سم × ٣م) لكل واحد وفوق البوابة أيضًا واجهة مستطيلة الشكل أبعادها (١م × ١,٨٠م) تقريبًا وعملت هذه الإطارات الزخرفية من الجص ونقش بداخلها زخارف هندسية على شكل خطوط بلون أبيض غامق في القاعدة كانت على شكل معينات داخل إطار سداسي الشكل، وكذلك خطوط متوازية تلتقي في الوسط وعلى شكل نجمات ثلاثية الشكل ، وفي أعلى البوابة وعلى يمين الداخل ويساره وسائل الإنارة القديمة (الفوانيس النفطية) [٣٨]. ونلاحظ في الصورة وجود بعض الأشخاص من زائري المرقد، بالإضافة إلى أحد سدنة أو خدمة المرقد وهو بالزي الخاص[٣٩] للمسؤولين عن ذلك ويبدو بيده كتاب خاص لقراءة الدعاء أو الزيارة.

وعند الولود عبر المدخل إلى بيت الصلاة نلاحظ أن الأرضية قد انخفضت بحدود (١٥سم) عن مستوى أرضية الصحن الخارجي، ونرى أن واجهة المدخل المطلة على داخل بيت الصلاة قد تكونت منها عقد مدبب بارتفاع (٤,٢٥م) والذي استند عليه السقف ثم نافذة مستطيلة الشكل أبعادها (١م × ١,٥م) أسفلها بـ (٢٥سم) العقد النصف دائري الذي يعلو البوابة الخشبية للمدخل وهو مخصر في المركزين ويظهر بنحو (٦٠سم) عن المدخل نحو الداخل ويعلو المدخل من مركزه (٧٠سم) وهو بسعة المدخل.

أما بيت الصلاة فيمثل تخطيطه العام مستطيل الشكل أبعاده (١٢,٥م × ١٨م) قسم بواسطة ستة دعامات مربعة الشكل مشطوفة الأركان [٤٠] إلى أربعة بلاطات وثلاثة أساليب كما هو واضح في التخطيط العام للمرقد هذا بالإضافة إلى الدعامات المدمجة[٤١] ضمن الجدران والتي تقابل الدعامات لتنتج العقود وعددها عشرة وكانت سعات الأساليب والبلاطات متساوية (٣,٢٥م × ٣,٢٥م لتحول مساحة بيت الصلاة إلى (١٢) مربع متساوية ينظر المخطط العام (شكل ١).

وفي البلاطة الأولى لبيت الصلاة على يمين الداخل تمت الاستفادة من ارتفاع سقف بيت الصلاة والذي يبلغ (٤,٥م) في مركز القبة، تم تقسيم ارتفاع السقف بواسطة ممر خشبي عمل من الصفائح الخشبية والتي استندت إلى ثلاثة أعمدة خشبية (دلكات) [٤٢] (لوح ٤) عومل تاج العمود على شكل حطتين في المقرنصات الخشبية على شكل متدرج ومربع تعلوها حطة ثالثة مربعة الشكل والتي مثلت القاعدة التي استند عليها السقف، أما قاعدة العمود فهي مربعة الشكل متدرجة إلى سداسية الشكل بشكل مسلوب نحو البدن من غير استخدام المقرنصات وبدن العمود هو شكل سداسي قريب إلى الشكل الاسطواني ويبلغ

ارتفاع العمود (١,٩٠م)، أما التاج فيبلغ ٤٠سم وكذلك القاعدة. وبذلك يصبح الارتفاع الكلي للعمود (٢,٧٠م)، أما ارتفاع الممشى فيبلغ (٣م) وبعرض (٢م) وطول (١٠م) وقد ازدان الممر بحاجز خشبي واطئ (سياج) بارتفاع (٩٠سم) يعمل عادة من الخشب المنجور .

وتستخدم هذه الحواجز في حالة وقوف الناس للمحافظة عليها من السقوط، وانتشرت ظاهرة استخدام المماشي والممرات في المساجد العثمانية في العراق ومصر وتركيا وبلاد الشام، أي بمعنى أن المعمار يستفيد من الارتفاع العالي للسقف في المسجد ويعمل على إيجاد طابق وسطي يستخدم في أغلب الأحيان للنساء والأطفال خاصة في المناسبات. وكذلك استخدمت هذه المماشي والممرات في البيوت والخانات للوصول إلى غرف الطابق الأول[٤٣]، وأحيانًا تصنع هذه الممرات من الأجر والجص وتحمل على العقود، ويستفاد أيضًا من المسافة الناجمة بين العقود ويوصل فيما بينها لتنتج لنا مساحة بسيطة كطابق وسطي أو تستخدم الصفائح الخشبي كما ذكرنا سابقًا.

وقد استفاد المعمار أيضًا من المسافة المحصورة بين دعامة وأخرى تقابلها في بلاطة المدخل لبيت الصلاة وخاصة عند تقاطع الأسكوب الثاني مع البلاطة الثالثة ليوصل الدعامات مع بعضها ويجعلها على شكل دكاك على ارتفاع (٥٠سم) عن مستوى سطح الأرض وبعرض (٧٠سم) ومسند ظهر على ارتفاع (٨٠سم).

ولكاتب هذه السطور جلسة على هذه الدكاك[٤٤]، ونلاحظ أيضًا المصطبات الخشبية خلف الدكاك والتي كان يستفاد منها للجلوس أيضًا، وقد تم تحويل ما خلف هذه الدكاك أي المساحات المتكونة على شكل مربعات وبواقع مربعين تم رفعهما في مستوى سطح الأرض بحدود (١م) ويتم الصعود إليها من خلال ثلاث درجات واستخدمت أيضًا للجلوس أو لإعطاء بعض الخصوصية أثناء أداء بعض الفعاليات الدينية وازدانت هذه الدكاك بحواجز خشبية تشبه ما سبقها عند الطابق الوسطي .

ونلاحظ أيضًا في بيت الصلاة وجود غرفة تقع في الزاوية الجنوبية الغربية لبيت الصلاة وهي ناتجة عن قطع الجزء الأخير من البلاطة الأولى بالجدار، وكذلك قطع الأسكوب الأخير لينتج لنا غرفة مربعة الشكل أبعادها (٣,٢٥م × ٣,٥٥م) عرفت بمصطلح (خزانة الكتب)[٤٥].

ويتم الدخول إليها من خلال بوابة ارتفعت عن مستوى سطح الأرض (٨٠سم)، لذلك يتم الصعود إليها بواسطة ثلاث درجات، وكانت البوابة منخفضة بعض الشيء عن السقف لتكون أصغر من الباب الاعتيادي أبعادها (٩٠سم × ١,٤٠م) ونعتقد أن السبب في ذلك لأنها بوابة خزانة صغيرة وتتكون البوابة من مصراع خشبي واحد.

وهناك قاعة فيها خمسة قبور[٤٦],علي يمين الداخل للضريح يقال أنها لأصحاب النبي حزقيال وكان عدد هذه القبور سبعة قبل حوالي نصف قرن وكانت تسمى بالعلويات السبت وتنسب لأحبار من اليهود وأصحاب النبي حزقيال والقبور الخمسة الموجودة مبنية بالأجر كما ان أربعة منها تقع على خط مستقيم(لوح ٥) في وسط القاعة والقبر الخامس في الزاوية الاولى قرب مدخل القاعة وعلى القبور قماش اخضر يستبدل بين حين وآخر [٤٧], والى جنب هذه القاعة حجره مظلمة يزعمون انها مقام الخضر عليه السلام [٤٨] ، والذي ينظر الى القبة المزدوجة من الداخل يجد انها قبة نصف دائرية تامة مليئة بالرسوم والزخارف الهندسية مع مجمعات كثيرة جداً من الكتابات باللغة العبرية(لوح ٦) التي تشير وتؤرخ بعضاً من كتاب التوراة واسفار موسى عليه السلام بينما واقع الحال يعطي انطباع مختلف من الخارج اذ تكون القبة للناظر اليها من خارج الضريح ومن مدخله الخارجي ومن السوق لتظهر بهيأة القباب ذات الشكل السلجوقي المقرنص[٤٩] .(لوح ٧)

اما الباب الذي يؤدي الى غرفة الضريح فيعلوه عقد مزخرف بزخارف نباتيه ملونة , وغرفة الضريح المقدس مستطيلة طول كل من الضلع الشرقي والغربي فيها ٤٠ ,١٠ وطول كل من الضلع الشمالي والجنوبي خمسة امتار ويتوسط الجدار الشرقي ثلاث دخلات كبيرة معقودة بعقد مدبب والعقد الوسطي اكبر من العقدين الجانبيين وان في وسط كل من الضلعين الشمالي والجنوبي دخلتين اخريتين

طول الدخلة في الضلع الشمالي والجنوبي ٢,٩٠م وعرض ما يبقى من الجدار بين بداية الفتحة والركن ٠,٩٥م[٥٠] .

اما جدران غرفة الضريح مزخرفة بزخارف تبدأ من ارتفاع ٢,٦٠م وهي زخارف ملونة مكونة من اشكال وورود مطعمة في مناطقها بالمرايا , وفي الجدار الجنوبي يوجد داخل باطن العقد كتابه بالخط العبري تعلوه نافذة ويتوسط الجدار الغربي الذي يحوي عقد الباب واركان العقد وما فوقها زخارف بتربيعات المرايا وافاريز لوزية الشكل مطعمة بالمرايا[٥١] وفي الجدار الجنوبي يوجد داخل باطن العقد كتابه بالخط العبري تعلو نافذة ويتوسط الجدار الغربي الذي يحوي عقد الباب او اركان العقد وما فوقها زخارف بتربيعات المرايا (لوح ٨ أ.ب) وافاريز لوزية الشكل مطعمة بالمرايا ايضاً كما تعلو العقد ايضاً كتابة تدور حول الجدران الاربعة للضريح المقدس وهذة الكتابه تكون اسفل عقد مدني كبير يتصدر ايوان عمقه ٢,٦٠م فيتقابل في الجدارين الشمالي والجنوبي مع ايوانين يحولان البناء المستطيل الى مربع تقوم عليه منطقة الانتقال الى مثمن بمقرنصات زوايا كبيرة عددها أربع مقرنصات في الصف الاول تحصر بينها مناطق مسطحة وتقوم فوقها منطقة المقرنصات الثانية وعددها ثماني مقرنصات[٥٢] .

ثم طبقة اخرى عددها ست عشرة مقرنصه والصف الرابع الذي يحوي على الشبابيك الاربعة يكون فيه اربع وعشرون مقرنصه , وفوقه يقوم غطاء القبة نصف الكروي وفي وسطه نجمة زخرفية ذات اثنى عشر رأساً مزخرفة بالمرايا وتكون الزخرفة النباتية هي العنصر الرئيس في زخارف هذه القبة وهي مصنوعة بالتلوين ومحلاة في بعض المناطق بالمرايا[٥٣].

فضلاً عن النوافذ الاربع الموجودة في مثمن القبة توجد ثلاث نوافذ أيضاً ويختلف عقد نافذة الجدار الشرقي في زخرفته عن الشريط الزخرفي الذي يعلو عقدي النافذتين الشمالية والجنوبية [٥٤].

اما باب المرقد فيتوسط الجانب الغربي وله من اليسار طاقة صماء ومن اليمين باب صغير يؤدي الى المصلى ويرجع تاريخه الى العهد المغولي ولازالت بواطن الاواوين والعقود في المصلى مزخرفة بالزخارف النباتية الملونة[٥٥] , وبهذا فأن المدخل الى المرقد يأتي بطريقتين اولهما في المنتصف ويمكن ان يكون مفتوحاً والمدخل الاخر الذي تم تأهيله مؤخراً[٥٦] .

اما من الخارج فالقبة مخروطية الشكل مكونة من عشر طبقات عدا غطاء القبة وكل طبقة مكونة بائكة من العقود المدببة التي تكون مسطحة في بواطنها عدا الصف السادس المكون من حنيات بسيطة تعلوها ايضاً عقود مدببه وفي بعض الاحيان تتحول العقود الى عقود دائرية مطولة بغير انتظام[٥٧] .

بنيت هذه القبة المخروطية بشكل هندسي جميل وان اقدم مثال على هذا النوع من البناء هو قبة زمرد خاتون او زبيدة[٥٨] حيث أنشأت بثمانية أضلاع وفوق منطقة العبور والذي يحتوي على ثمانية دعائم مركبة ترفع عشرة فضاءات للمقرنصات تشبه الجلاجل , وكذلك قبة المقرنص الموجودة في سقف مرقد الحسن البصري[٥٩] فهي مربعة في التخطيط[٦٠].

توجد على يسار الداخل الى ضريح حزقيال غرفة ملاصقة لقبة الضريح لها باب حديدية واحدة من الجهة الجنوبية وتعلوها زخارف نباتية ملونة وهذه الغرفة هي خزانة الكتب وكانت تحتوي على الكثير من نوادر الكتب والاسفار العربية والعبرية الثمينة[٦١], وكانت لديهم طريقة وهي انه كلما توفي صاحب مكتبة يوصي بوقف كتبه الى مكتبة الكفل وعند مغادرتهم المدينة سنة (١٩٤٨م) وضعوا تلك الكتب في خانات خاصة وبنوا عليها بالجص والطابوق وفي منتصف السبعينيات هدم احد جدران خان الكفل [٦٢] المجاور لمرقد النبي حزقيال تبعثرت الكتب بكاملها حتى ان الشوارع ملئت بالاوراق المكتوبة باللغة العبرية[٦٣] وبجانب هذه الغرفة يوجد مجمع الربانيين (جشبيا) حيث يلتئم دائماً نحو عشرين رباناً لتدريس التلمود وهم اليهود الوحيدون الذين لهم مثوى بالكفل ويتبرع لهم من يهود بغداد بلوازم المعهد من هدايا وهبات ويذهب هؤلاء الربانيين كل جمعة بعد الظهر الى القبر لينشدوا الترانيم ويبدلوا ستائر

القبر كما يذهب الرجال في كل سنة قبل يوم عيد الأسابيع [٦٤] يقرأون سفر حزقيال وقبل طلوع النهار بساعة يتزايد عدد الرجال للحصول على ميزة تغيير ستائر القبر فمن يدفع اكثر يفوز بالامر [٦٥].

الخاتمة والإستنتاج

بعد طي ورقات بحثنا هذا ظهر لنا أن تسميه ذو الكفل هي اصطلاحا ، وتعني (الذي كفل قومة) وأن اسم النبي هوحزقيال أضاف إلي التسميات الأخرى .

وظهر لنا أيضاً أن بناء قبره الحالي يعود إلي القرن الثامن وهو يحتفظ بكافة عناصره التخطيطية والعمارية هذا بالإضافة إلي قبتة المقرنصة والتي تمثل أيقونة المرقد وهي واحدة من ثمان قباب بالعراق تعود تقريباً إلي نفس الفترة (الفترة الأليخانية).

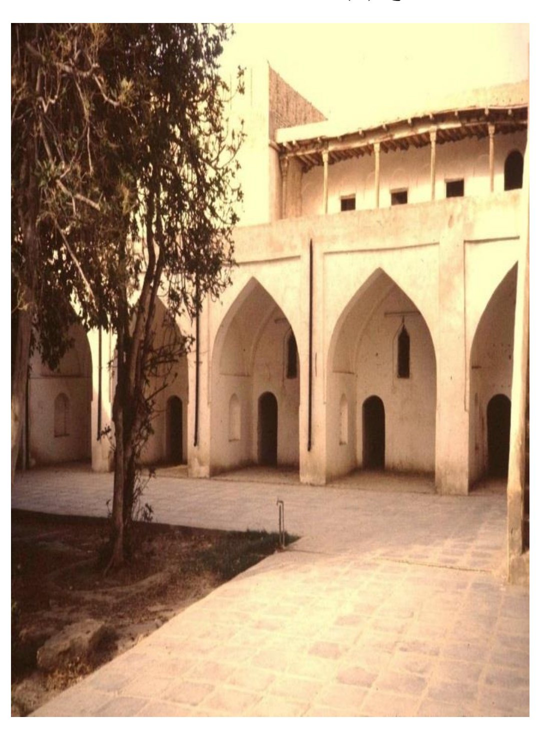
ومن خلال البحث تم الاستنتاج من قبة المرقد هي من النوع المزدوج وقد بنيت القبتان في فتره واحده ومن خلال دراسة الزخارف الداخلية للقبه استنتجنا أنها تحتوي علي عناصر زخرفية عبريه مثل (الشمعدانات) وكذلك عناصر كتابية زخرفية مثل الأشرطة الكتابية الزخرفية باللغه العبرية المحيطة بالضريح .



لوح (١) بوابة المدخل الرئيسية



لوح (٢) عقود تسقيف الغرف وبيت الصلاة (المدببة)



لوح (٣) واجهة المجنبة



لوح (٤) الأعمدة الخشبية (الدلكات)

لوح (٥) صور قبور صحابه النبي



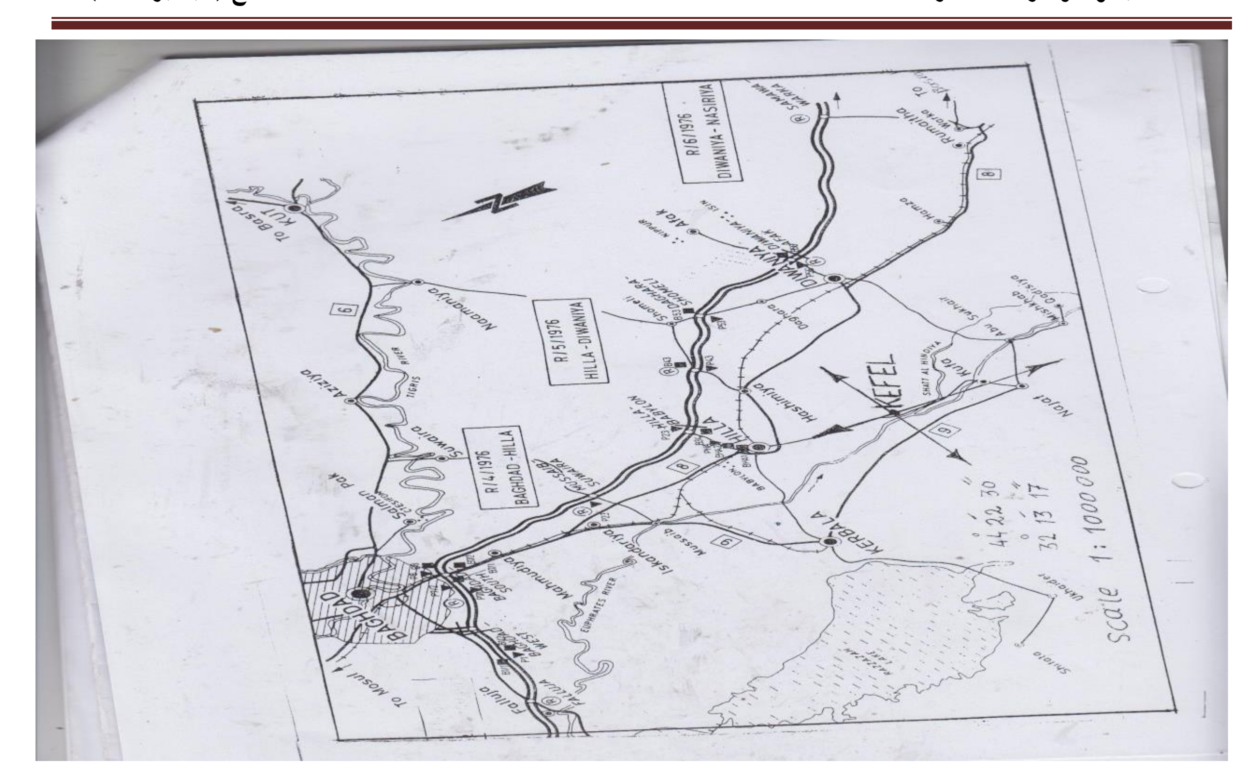
لوح (٦) الكتابة العبرية



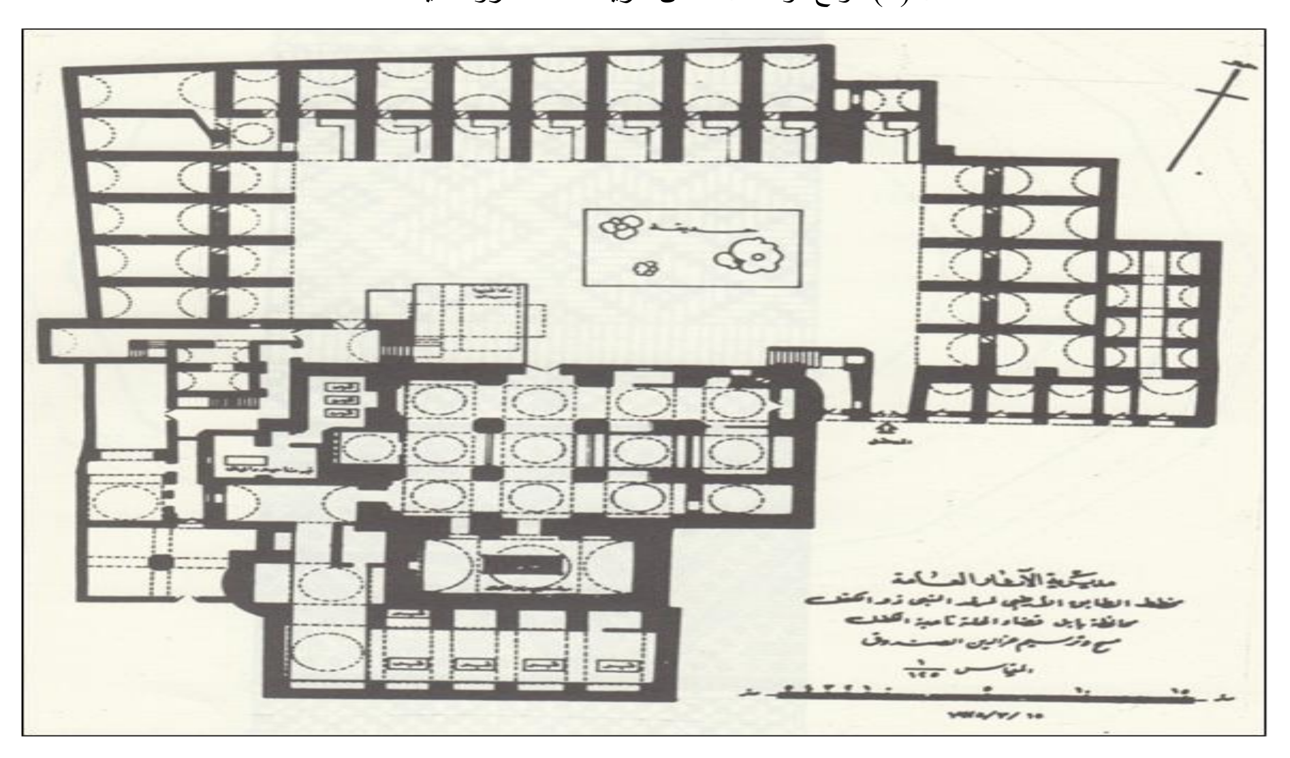
لوح (٧) المنظر العام للمرقد



لوح (٨) الزخارف في القبة الداخلية



شكل (١) موقع ذو الكفل ضمن خريطة الكادسترو القديمة



شكل (٢) المخطط العام للمرقد

حواشي البحث

[١] - بحث مستل من مشروع تحضير اطروحة دكتوراه وهو جزء من متطلبات منح الاطروحة١٤٤٣هـ ٢٠٢١م
[٢] الأزهري ، أبي منصور محمد ابن أحمد (ت٣٧٠هـ - ٩٨٠م) ، تهذيب اللغة ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ج ١٥، ص٤٥ . البستاني ، عبد الله البستاني ، البستان ، المطبعة الامريكية ، بيروت ، ١٩٤٧،ج١،ص٢٣٨.
[٢] الأزدي ، إبن دريد ابي بكر محمد ابن الحسن البصري (ت ٣٢١ هـ ٩٣٣م) ، جمهرة اللغة ، مكتبة المثني ، بغداد ، ج٣ ، ص. ١٧٥
[٣] إبن فارس ، أبو الحسن احمد بن ذكريا (ت ٣٩٥هـ ١٠٠٤م)، معجم مقايس اللغة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ،١٩٤٩، ج ٥ ، ص١٧٨.
[٤] إبن فارس ، مجمل اللغة ، تحقيق هادي حسن حمودة ، معهد المخطوطات العربية ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ج٤، ص ٢٣٤.
[٥] القران الكريم ، سورة أل عمران ، الاية ٣٧ .
[٦] إبن منظور ، محمد بن مكرم الافريقي (ت ٧١١هـ - ١٣١١م) ، لسان العرب ، تحقيق علي شيري ، دار صادر ، بيروت، ج١٢، ص ١٢٨

[٨] أنستانس الكرملي ، الاب بطرس ميخائيل عواد (ت ١٣٦٧هـ - ١٩٤٧م) ، ذو الكفل تعريفة ووصفه ، مجله النشرة ، السنة الثانية ، ١٨٩٩، ص٦٣.
[٩] الطباطباتي ، محمد حسين ، تاريخ الأنبياء ، تحقيق قاسم الهاشمي ، بيروت ٢٠٠٢، ص٣٧٩.
[١٠] العاملي ، عبد الصاحب الحسني ، الأنبياء حياتهم – قصصهم ، مؤسسه الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، د .ت ، ص٣٩٠.
[١١] القرأن الكريم ، سورة أل عمران ، الاية٤٤. إبن الاثير ، أبي الحسن على بن أبي المكرم محمد (ت ٦٣٠هـ - ١٢٣٢م) الكامل في التاريخ ، تحقيق أبي الفداء عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ج١، ص ١٦١.
([١٢]) التطيلي , بنيامين بن يونه النباري الاندلسي (ت : ٥٦٩هـ _ ١١٧٣م) , رحلة بنيامين , ترجمة : عزرا حداد , مصدره بمقدمة للمؤرخ : عباس العزاوي , (لا .مط ، بغداد , ١٩٤٥م) , ص ١٤٢ .
([١٣]) الامام شهاب الدين عبد الله ياقوت الرومي البغدادي (ت : ٦٢٢ هـ _ ١٢٢٥ م) ، معجم البلدان ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ١٩٧٩ , ج١ , ص ٤٠٣ .
([١٤]) التطيلي , رحلة بنيامين ،المصدر السابق , ص ١٤٢ .
([١٥]) يعتبر اهم الاعياد اليهودية على الاطلاق واقدس يوم في السنة ويطلق عليه سبت الاسبات وكان كبير الكهنة في الماضي يذهب الى قدس الاقداس ويتفوق بأسم الخالق (يهوفا) الذي يحرم نطقه تماماً الا في هذه المناسبة ويبدأ الاحتفال بهذا العيد قبل غروب الشمس في اليوم التاسع من تشرين ويستمر الى ما بعد غروب اليوم التالي أي حوالي ٥ ساعة يصوم اليهود خلالها ليلا ونهاراً ولايقومون بأي عمل اخر سوى التعبد والصلوات التي تقام هي اطول صلوات اليهود عموماً وابتداء المراسيم في المعبد بتلاوة صلاة كل النذور وتختم بصلاة النفيلة التي تعلن ان السماوات قد اغلقت ابوابها ثم ينفخ في البوق الشوفار بعد ذلك ، ينظر : السعدي , غازي كامل , الاعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود , (دار الجيل للطباعة والنشر , عمان , ١٩٩٤) , ص ١٢-١٣ .
([١٦]) كوريه , يوسف يعقوب ، يهود العراق _ تاريخهم _ احوالهم _ هجرتهم ، (المطبعة الاهلية ، بيروت ، ١٩٩٨) , ص ٥١ .
([١٧]) تافرينيه , رحلة تافرينيه الى العراق في القرن السابع عشر سنة ١٦٧٦ , ترجمة : كوركيس عواد – بشير فرنسيس , (الدار العربية للموسوعات , بيروت , ٢٠٠٦) , ص ٦٣ .
([١٨]) محمد بن ابراهيم اللواتي (ت : ٧٠٩هـ _ ١٣٠٩م) ,رحلة بن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الامصار وعجائب الاسفار ،(لا .مط , بيروت , ١٩٦٤م) , ص ١٣١ .
([١٩]) غنيمة , يوسف رزق الله , نزهة المشتاق في تاريخ يهود العراق , (مطبعة الفرات , بغداد , ١٩٢٤) , ص ١٩٩ ؛ المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , مشروع التجديد الحضري لمرقد نبي الله ذي الكفل ﷺ والمناطق المحيطة به , (الاردن , ٢٠٠٩) , ص ٣٢ .
([٢٠]) Herzfeld، Ernst، Decoration isiamic Architecture and its ،london، 1867، p.29.p30.
([٢١]) عبو، عادل نجم ، القبلب العباسية في العراق ، رساله ماجستير غير منشورة ، بغداد ، ١٩٦٧،ص ٨٠.
[٢٢] العاني ، علاء الدين ، المشاهد ذات القباب المخروطية في العراق ، الهيئة العامة للا ثار والتراث ، بغداد ، ١٩٨٣، ص ٦٦.
([٢٣]) يمثل هذا السوق الحاجز أو الساتر من جهته الشرقية لذك تطل بوابة المرقد عليه مباشر.
([٢٤]) يستخدم هذا النظام (عقد داخل عقد) في واجهات مداخل العمارة الإسلامية بشكل واسع ومن أهم أمثلته وأقدمها مدخل المدرسة المستنصرية في العراق والتي تعود للعصر العباسي. للمزيد انظر العيفاري، داخل مجهول مسلسل، مداخل الدور والقصور في العراق حتى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٧.
([٢٥]) يعد نظام الفناء المكشوف (الصحن) من أبرز العناصر العمارية التي كانت تمثل الوحدة الأساسية في الكثير من المباني العراقية الدينية والمدنية والخدمية وقد عرفت في العراق منذ أزمان بعيدة وسوف نأتي على ذكر الموقع والتفاصيل في فصل العناصر العمارية، الصالحين واثق، العمارة قبيل الإسلام، حضارة العراق، بغداد، ١٩٨٥، ج٣، ص٢٥٠.

Ruether, o., des when bous in Baghdad Anderen stadten des Iraq, berlin, 1910, P.34.

(٢٦) الدخلة هي تجويف داخل البناء تشبه النافذة لكنها صماء ويكون داخلها مستقيم أما الحنية فهي تشبه الدخلة أيضا صماء لكن داخلها منحني، وقد استخدمت الدخلات والحنايا الصماء في جدران الأبنية التراثية بشكل واسع، ويستفاد منها في البناء للاختصار والتقليل من مواد البناء، وكذلك كسر الجمود الحاصل في الجدران وأيضا تستخدم لأغراض خزن الحاجيات وكذلك في وضع مسارج الإنارة عليها إذا كانت داخل الغرف.

(٢٧) الياور، طلعت رشاد، المناخ وأثره في فن البناء في (العمارة الأثرية)، وقائع ندوة العمارة والبيئة، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٣، ص١٢.

(٢٨) من خلال الدعامة الموجودة في الأيوان وكذلك سمك الجدران نستنتج قدم المبنى إذ أن التناسب طردي بين نسب العناصر العمارية والفترة الزمنية للإنشاء خصوصاً في الفترة العثمانية. شيرزاد، شيرين إحسان، مبادئ في فن العمارة، بغداد، ١٩٨٥، ص٤٢.

(٢٩) عبد الرسول، سليمة، المباني التراثية في بغداد (دراسة ميدانية لجانب الكرخ)، طبع الهيئة العامة للآثار والتراث، بغداد، ١٩٨٧، ص٢١.

(٣١) تم استخدام القبو الطولي وهو ينقسم إلى عدة عقود متوالية وبصرف النظر عن قطاع الأقبية (مدبب أو مقوس) في عمائر العصر الأموي في بادية الشام.

(٣٢) يتم استخدام المدخل المنكسر بشكل واسع في العمارة الإسلامية، وذلك لأغراض الحماية الاجتماعية والعسكرية، ولكن في هذا الدخل هنا كان الغرض من إنشائه تخطيطي فقط لضرورة بنائه. وسوف نأتي على ذكر تفصيل كامل للمدخل المنكسر من حيث النشأة والأصل في فصل العناصر المعمارية.

(٣٣) سوف يتم ذكر تفاصيل هذه الشخصية عند الحديث عن قبر دانييل.

(٣٤) يعد التناسب والتناظرة واحدة من أهم تجليات العمارة الإسلامية التي أبدع فيها الفنان المسلم والتي أدت إلى أن تكون العمارة الإسلامية واحدة من أهم طرز العمارات الأصيلة، المالكي، قبيلة فارس، التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة بغداد، ١٩٩٦م، ص٤٢، ٨٦، وعبد الرسول سليمة، المصدر السابق، ص٣٢.

(٣٥) بالرغم من وجود النهر بالقرب من المرقد إلا أن تم حفر بئر داخل المرقد، ونعتقد أن السبب في ذلك هو لضمان وجود ووصول المياه في حالة حدوث صراعات والاحتماء داخل المرقد، وكذلك فإن المرقد كان يستخدم للمبيت في أوقات الزيارة.

(٣٨) ظلت وسائل الإنارة القديمة كالفوانيس والمسارج وغيرها مستخدمة في العراق حتى نهاية ثلاثينات القرن الماضي؛ إذ لم يكن مستخدم الكهرباء على نحو واسع، ففي عام ١٩١٧م نصبت أول ماكينة كهرباء في بناية (خان دلة) في بغداد عند دخول القوات البريطانية وفي ما بعد تمت إنارة شارع الرشيد ببعض المصابيح الكهربائية ، بالإضافة إلى إنارة بناية القشلة. كبة، سلاح إبراهيم عطوف، الطاقة الكهربائية في عراق القرن العشرين، بغداد، ٢٠٠٤، ص٣٠.

(٣٩) يمثل هذا الزي (الصاية – لباس الجسد والطربوش وهو غطاء الرأس) الزي الرسمي المستخدم في معظم المواقع الدينية من عتبات ومراقد وإلى يومنا هذا وهو يعود إلى العصر العثماني في العراق. ويذكر أن مصر هي أول دولة عربية استبدلت العمامة بالطربوش بشكل رسمي، ويذكر الدكتور كلوت بك في كتابه (لمحة عامة إلى مصر) إن إبراهيم باشا ابن محمد علي والي مصر كان أول من لبس الطربوش واقتدى به الموظفين والأعيان، ثم جعل الزي الرسمي للجيش المصري وقد أسس سنة ١٨٢٣م أول مصنع للطرابيش في بلدة فوة شمال الدلتا، زيدان، جرجي، تاريخ الأزياء الشرقية، مجلة الهلال، عدد تشرين الثاني (نوفمبر)، ١٩٠٧م، ص٤٥.

(٤٠) يعد هذا المخطط مهم ونادر وهو دقيق وخاص ببيت الصلاة والأصحاب.

(٤١) يمثل العمود المندمج وكذلك الدعامة ظاهرة مهمة ومميزة في العمارة الإسلامية؛ إذ استخدما لأغراض إنشائية وكذلك زخرفية. لمعرفة المزيد ينظر. حلمي، هشام عبد الستار، روافع السقوف – الأعمدة والأكتاف – في العمارة العباسية في العراق (١٣٢هـ - ٦٥٦هـ/ ٧٥٠م – ١٢٥٨م)، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٦م. ومما تجدر الإشارة إليه أن ظاهرة الأعمدة المندمجة والدعامات ليست حديثة العهد في العمارة العربية الإسلامية فقد أوجدها المعمار المسلم منذ العصر الأموي كما هو الحال في قصر الحير الغربي في بادية الشام، هذا بالإضافة إلى دار الضيافة في الأردن. المؤمني، سعد محمد حسين، العمارة الأموية في مدينة عمان في ضوء التنقيبات الأثرية، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠١، ص١٦٩.

أما في العصر العباسي فخير مثال لدينا الأعمدة التي تحف بمحراب جامع أبي دلف في سامراء. سلمان، عيسى وآخرون، العمارات العربية الإسلامية في العراق، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ج١، ص١٣١.

(٤٢) تعرف هذه الأعمدة الخشبية باسم (الدلكات) وهو اسم مستخدم محليًا في البيوت والمباني التراثية العراقية والبغدادية بشكل خاص. وقد تنوعت هذه الأعمدة فمنها الرشيقة ذات المقطع المثمن الشكل تتميز بتيجانها الجميلة المتنوعة منها ما تكون على هيئة المقرنصات أو مسنات أو قبعة القبطان لتحمل دائمًا السقوف المستندة على العوارض الخشبية ذات مقطع مربع أو مستطيل. سليمة، عبد الرسول، المباني التراثية في بغداد، المصدر السابق، ص٥٧.

(٤٣) عبد الرسول، المصدر نفسه، ص٥٩.

(٤٤) تمت زيارة المرقد تحديدًا في شهر نيسان من عام ٢٠١٠م وكنت برفقة فريق من وزارة العلوم والتكنولوجيا مع فريق من جامعة الكوفة وذلك لاستخدام جهاز G.P.R وقد زرنا مرقد الكفل من ضمن عديد من المواقع، وسوف نأتي على ذكر تفاصيل الزيارة من فصل الصيانة، وأثناء الزيارة التقيت بلجنة خاصة من الهيئة العامة للآثار والتراث مكونة من د. عزيز حميد، ود. اعتماد القصيري، ود. فوزية المالكي، وكانت اللجنة حاضرة بخصوص تقييم الأعمال الآثارية من صيانة وغيرها.

(٤٥) تم استخدام هذه الغرفة لخزن الكتب ووضع الحاجيات الأخرى الخاصة بالمرقد كوسائل إنارة وغيرها واستخدمت الدخلات التي وجدت ضمن الجدران في ذلك، لذلك أطلق عليها خزانة الكتب حسبما تم التعرف عليه من قبل سادن المرقد.

(٤٦)وجدت أسماء هؤلاء الخمسة مكتوبة على قبورهم وهم يوحنا الدميلجي ، خون ناقل التوراة , يوشع , يوسف الربان , باروخ ، ينظر : يعقوب , أبراهام , موجز تاريخ يهود بابل من بدايتهم وحتى اليوم , مشروع ترجمة مقدم من قبل الطالب علي عبد الحمزة لازم الناصري , (بغداد , ٢٠٠٠) , ص ١٢٥ .

(٤٧) الطريحي , ذو الكفل (حزقيال) , ص ٣٥٩-٣٦٠ .

(٤٨) حرز الدين , محمد , مراقد المعارف , تحقيق : محمد حسين حرز الدين , (مطبعة الاداب , النجف الاشرف , ١٩٦٩م) , ج١ , ص ٢٩٤ .

(٤٩) المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , مشروع التجديد الحضري لمرقد نبي الله ذي الكفل ﷺ والمناطق المحيطة به , ص ٤١ .

(٥٠) الحديثي , عطا وهناء عبد الخالق , القباب المخروطية في العراق , (دار الحرية للطباعة , بغداد , ١٩٧٤م) , ص٨٢ ؛ الطريحي , ذو الكفل (حزقيال) , ص ٣٦٠ ؛ المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , مشروع التجديد الحضري لمرقد نبي الله ذو الكفل ﷺ والمناطق المحيطة به , ص ٤١ .

(٥١) الحسيني , حياة ذو الكفل وحزقيال (عليهما السلام) ,ص ٩٧-٩٨ ؛ المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , المرجع نفسه , ص ٤٢ .

(٥٢) الحسيني , المرجع نفسه , ص ٩٧-٩٨ .

(٥٣) الحديثي , القباب المخروطية في العراق , ص ٨٣ .

(٥٤) المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , مشروع التجديد الحضري لمرقد نبي الله ذي الكفل ﷺ والمناطق المحيطة به , ص ٤٢ .

(٥٥) الحسيني , حياة ذو الكفل وحزقيال (عليهما السلام) , ص ٩٨ ؛ الطريحي , ذو الكفل(حزقيال) , ص ٣٦٠ .

(56) tariq jawad Al-Janabi , studies inmediaval Iraqi architecture , (baghdad , 1982) , page : 103

(٥٧) الحديثي , القباب المخروطية في العراق , ص ٨٣ .

(٥٨)زبيدة بنت جعفر بن المنصور الهاشمية العباسية ام جعفر زوجة هارون الرشيد وبنت عمه من فضليات النساء وشهيراتهن وهي ام الامين العباسي اسمها أمة العزيز وغلب عليها لقب زبيدة وتنسب لها عين زبيدة في مكة جلبت اليها الماء من اقصى وادي نعمان شرقي مكة واقامت له الاقنية حتى ابلغته مكة وهي اعظم نساء عصرها ديناً واصلاً وجمالاً ومعروفاً كما أورد ذلك ابن تغري بردي ، للمزيد ينظر : الزركلي , خير الدين (ت:١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م) , الاعلام , ط٢ , (مطبعة كوستاستوماس , مصر , ١٩٥٤م), ج٣ , ص ٧٣ .

(٥٩) الحسن بن يسار البصري او سعيد تابعي كان امام اهل البصرة وحبر الامة في زمنه وهو احد العلماء الفقهاء الفصحاء , ولد بالمدينة وشب في كنف الامام علي بن ابي طالب ﷺ واستكتبه الربيع بن زياد والي خراسان في عهد معاوية وسكن البصرة وعظمة هيبته في القلوب فكان يدخل على الولاة فيأمرهم وينهاهم توفي سنة ١١٠هـ في البصرة ولاحسان عباس كتاب يحمل اسم الحسن البصري ، للمزيد ينظر : الزركلي الأعلام , ج٢ , ص ٢٤٢ .

(60) tariq Al-Janabi , studies inmediaval Iraqi architecture , page : 105 .

(٦١) الطريحي ,ذو الكفل (حزقيال) , ص٣٦١ .

(٦٢) خان قام بتشييده اليهودي شلومو مراد ال قلباق وتم بناءه في القرن الثامن عشر وهو مجاور لمرقد النبي حزقيال في قصبة الكفل وكان الغرض من تشييده هو لغرض اقامة الزوار اليهود عند زيارتهم قصبة الكفل ، ينظر : عوض , عبد الرضا , صفحات بابلية , (د.مط , د.م , ٢٠٠٦) , ص ٤١ .

(٦٣) عوض , المرجع نفسه , ص ٤٢ ؛ سوسة , ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق , ص ١٣٤ .

(٦٤) يعرف بالعبرية شبوعوت وهو عيد الحصاد ومدة هذا العيد يومان السادس والسابع من شهر سيفان (اخر مايو واول يونيو) ويسمى ايضاً بعيد الباكورة لأن الشريعة تقتضي ان يقدم فيه رغيفين من باكورة محصول القمح مع القرابين والذبائح المقررة لذلك اليوم , وهذا العيد هو ليس عيد حصاد وحسب وانما هو عيد له مناسبة تاريخية ايضاً وهي نزول التوراة والوصايا العشر على موسى فوق جبل سيناء ولذلك فهم يزينون المعابد بالزهور والنباتات ويقيمون حفل زفاف للتوراة تماماً كأنها عروس ، للمزيد ينظر : السعدي , الاعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود , ص ١٩ ؛ شنودة , المجتمع اليهودي , ص ٢٧٤ .

(٦٥) عبد السلام , اليهود في العراق ١٨٥٦-١٩٢٠م , ص ٢٩٧ .

العمارة الخدمية لمدينة ذو الكفل في العراق
"الخانات إنموذجا"[1]

أ.د/ محمد حمزة اسماعيل الحداد أ/ مؤمل سليم عزيز

"المقدمة"

تعد مدينة " الكفل " واحد من مدن العراق المهمة جداً وذلك لارتباط تأريخها بمرقدها (مرقد نبي الله ذو الكفل) وهو حزقيل إحد أنبياء بني اسرائيل.

لذلك لاقى المرقد اهتماما خاصاً من قبل الجالية اليهودية في العراق حتي منتصف القرن الماضي والوقت الحالي أيضا.

ونتيجة لكثرة زوار المرقد في الوقت القرون الماضية تم أنشاء عدد من الخانات الملاصقة للمرقد للإيواء الزائرين ، وبذلك اكتسبت هذه الخانات أهمية خاصه مثلما مثلت العمارة الدينه وقبه المرقد أيضاً أيقونة لكل زائر.

لذلك جاءت محاولتنا هذه في دراسة الخانات وهو بالأساس بحث مثل في أصل الرسالة " **العمارة الدنية والخدمية الباقي لمدينة الكفل العراقية .... دراسة أثرية معمارية مقارنة"**

واقتضيت طبيعة البحث تقسيمة إلي فصلين وشمل الفصل الأول ورداسه لفظية تعرفيه لكلمه الخان وتاريخ نشوء الخانات واسباب نشتها وفي الفصل الثاني دراسة مختصرة لتخطيط خان قريش ومقدمة وخاتمة البحث ..... والله الموفق.

الفصل الأول

أولا: الخان... دراسة لفظية تعريفية

اتفق اكثر اللغويين العرب على ان لفظة خان هي كلمة فارسية معربة[٢]وقسم آخر يرى انها تركية[٣] وان اصولها ارامية قديمة[٤].

لكنه من المنصف ان نبحث عن اصول كلمة خان عند اجدادنا السومريين فقد اطلق السومريون على الاسواق التجارية وعلى الاشخاص الذين يتاجرون في هذه الاسواق لفظة (كارا) (Kar)[٥].

وكذلك كان للآشوريين هيئات تجارية تدير شؤونهم وقد اطلق عليها اسم (الكاروم) – (Karum) وهي ماخوذة من الكلمة السومرية (كار) وكذلك (بيت الكاروم) – (Bit Karum) حيث ان هذا المكان يمثل مخزناً للبضائع[٦].

وفي اللغة جاءت لفظة خان لتعني ((اسماً جامعاً للعرصة والبناء والمحلة وكل موضع حل به القوم)[٧].

ومن الالفاظ الاخرى للخان هي لفظة (فندق). وهي لفظة معربة وجمعها فنادق[٨] وكانت تستخدم بشكل كبير في بلاد الشام[٩]. وكذلك في الكوفة حيث ان الكلمة تعني بناءاً مخصصاً للأنتاج او

البيع لا سيما الحبوب والرقيق ولم تكن لفظة فندق حكراً على بلاد الشام وانما تعدتها الى مصر وبلاد المغرب العربي[١٠].

وفي مصر كان الخان يعني (وكالة)[١١] وكانت تدل على معنيين السكن والتجارة. وعرفت لفظة (الربع) ايضاً ويبدو المقصود منها هو الخان ايضاً. وفي اللغة يعني (المنزل او الاقامة)[١٢].

وعرفت الخانات في بلاد فارس وتركيا ايضاً بـ (المسافر خانة) أي دار المسافرين وقد اشتهرت هذه اللفظة في البلاد العربية[١٣]. في العهد العثماني خاصة حيث كانت تطلق هذه المسميات على دور الضيافة[١٤].

في حين في بلاد اليمن عرفت لفظة خان (بالسماسر)[١٥]. نسبة الى الرجل السمسار الذي يقوم بالوساطة بين البائع والمشتري[١٦].

وفي بلدنا العراق وجدت كلمة (تيم) في واجهة خان مرجان الذي تم انشاءه من قبل أمين الدين مرجان والي بغداد سنة (٧٦٠ هـ - ١٣٥٨ م) حيث يعلو باب الخان المذكور كتابة نصها ((بسم الله الرحمن الرحيم، أمر بأنشاء هذا التيم والمنازل والدكاكين ...)) فكلمة تيم تعني الخان[١٧].

لمحة تاريخية عن نشوء الخانات في الاسلام: -

لا بد من ان لعمارة الخان جذوراً تأريخية تسبق الاسلام حيث وصلت الينا اشارات ان الملوك كانوا يقومون بجولات تفتيشية ولا سيما على طرق التجارة ومن ثم انشاء مراكز (ابنية خدمية) من اجل تأمين وحماية طرق القوافل التجارية[١٨].

ويبدو أن هذه الجذور تعود الى حوالي خمسة الاف سنة (ق. م.)، وفي عصور ما قبل التاريخ حيث وجدت في مواقع مثل حسونة والاربجية والوركاء وغيرها حيث إذ لها علاقات تجارية مع ايران واسيا الصغرى ومصر وسوريا[١٩].

وقد كشف عن الطريق من اكد الى اسيا الصغرى عن قصر محصن شيده حفيد سرجون الاكدي وربما كان الهدف من تشييده هو حماية الطرق التجارية[20]. من هنا يمكننا ان نستنتج ان مثل هذه المراكز المحصنة لا يستبعد انها استخدمت كمحطات او خانات لإيواء او استراحة القوافل التجارية حتى توفر لها قسطاً من الراحة او حمايتها من اللصوص أو قطاع الطرق.

بيد ان اول اشارة للخانات أوالبيوت الكبيرة جاءت في ترتيلة خاصة للملك (شولكي) ثاني ملوك سلالة اور الثالثة الذي حكم (٢٠٩٤ - ٢٠٤٧ ق. م.) حيث جاء فيها انه عمل على تأمين طريق القوافل التجارية وأقام البيوت الكبيرة لإيواء المسافرين وزودها بوسائل الراحة كالتي موجودة في المدن العامرة[٢١].

وان اقدم خان تم الوقوف عليه في العراق هو خان (القطن) الذي كان قائماً في السوق العتيق بمدينة بلط (اسكي الموصل

اما اقدم خان خلص الينا على حد قول العش؟ هو الذي بناه هشام بن عبد الملك (١٠٥ – ١٢٥ هـ / ٧٢٤ – ٧٤٣ م) وكان قريباً من الجسر الغربي. الذي لم يبقَ منه سوى بوابته الحجرية الضخمة والتي اعيد بناؤها في متحف دمشق وقد نقش على عتبتها العليا كتابة بالخط الكوفي تذكر اسم المعمار وهو (ثابت ابن ابي ثابت) فضلا عن التاريخ الذي شيد فيه، سنة ١٠٩ هـ - ٧٢٧ م[٢٢].

أما في العراق فإن اقدم خان لا زالت اثاره قائمة هو (خان عطشان) الذي يقع بين الكوفة والاخيضر، ويعود الى العصر العباسي المبكر[٢٣].

وكان اول ذكر للخان في مدينة السلام[٢٤] اشار اليه ياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ) هو خان وردان الذي يقع في الجانب الشرقي وينسب الى وردان بن سنان أحد قادة المنصور[٢٥].

وفي ناحية من نواحي الجانب الشرقي في بغداد كان يعرف بخان (ابي زياد) نسبة الى رجل من اهل الكوفة سكن بغداد ايام المنصور(٢٦). ويبدو ان الخان الذي بناه أو اشتراه ابو زياد كان ذا شهرة واسعة حتى غلب اسمه على الموضع كله، وبقي ذكره حتى مطلع القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي٢٧.وموضعه في اسفل الخرم(٢٨). إحدى محلات بغداد الشرقية.

اسباب نشوء الخانات وأهميتها: -

يرى الباحث إن أهم سبب من اسباب نشوء الخانات هو السبب التجاري.

وذلك بسبب كون الخان في الماضي يعتبر من المؤسسات الخدمية المهمة والتي لها علاقة مباشرة بحياة الفرد والمجتمع وذلك لما كان يقدمه الخان من خدمات واسعة مثل الخدمات التجارية ومن ثم الامن والأمان على البضائع والأفراد وكذلك تسهيل المعاملات المصرفية(٢٩). حيث يمكن اعتبارهُ انه يشبه البنك اليوم وفيه حوانيت للصيرفة.

ونلاحظ ايضاً ان موقع الخانات كانت تأخذ مواقع مركزية في المدن غالباً ما تكون في الوسط وذلك من أجل تأدية خدماتها على اكمل وجه.

ويبدو انه ليس كل الخانات كان الغرض من انشائها تجاريا بل كان بعضها ينشأ لأعمال الخير والبر والتقوى(٣٠)حيث تصرف وارداتها في انشاء المساجد والمدارس.

ومن هذه الخانات التي كانت تبنى على طريق المزار فأنها كانت تؤدي الغرضين(٣١).

ومن هنا يمكننا القول إن الخانات كانت على نوعين:

الاول خارج المدن وعلى الطرق، على طرق المزارات خاصة، وتكون أهدافه خدمية اكثر من أن تكون تجارية.

الثاني داخل المدن، وتكون اسباب انشاءه تجارية بحتة.

ومن الاسباب الاخرى التي ساعدت على بناء الخانات وانتشارها هو اهتمام التجار واصحاب الاموال الطائلة ببنائها وذلك اما لأستثمار الاموال أو من اجل وقف واردات الخان(٣٢) وهذا ما سنلاحظه على خان الشيلان لاحقاً وكذلك اهتمام السلطات والأنظمة الحاكمة في بناء الخانات ومن ثم استخدامها في اغراض اخرى.

ونلاحظ ذلك واضحاً على ما عرف في الاسلام من خانات سميت (خانات السبيل) وهي كانت لايواء المنقطعين وابناء السبيل(٣٣) .

وقد مثلت الخانات في الوقت السابق مظاهر السكن (أي الفندقة في الوقت الحالي) حيث كانت مقصداً لمبيت التجار والاناس المسافرين وكانت اجور السكن تختلف من خان الى اخر حسب قربها وبعدها من المدينة وهو سبب من اسباب نشوء الخانات(٣٤).

وكذلك استخدمت الخانات وسيلة من وسائل الدعاية والاعلام وذلك من خلال الكتابات على جدران الخان او في الابواب مثلما وجدنا هذا واضحاً على جدران خان مرجان ويمثل النص الاعفاء الضريبي على بعض المهن(٣٥).

أما عن اهم الوظائف التي كان يؤديها الخان فيمكن ان نستنتج انها كانت:

١- تساعد في عملية التنظيم التجارية وذلك من خلال ما يتم في داخله من عملية عرض وطلب للبضائع.

٢- الحماية وتوفير الامن والاستقرار للبضائع التجارية وللتجار انفسهم.

٣- توفير السكن اللازم للتجار مثلما ذكرنا سابقاً وعادة يكون السكن في الطابق الاعلى.

٤- استخدام مبدأ الوكالة والتوكيل عن التأجير الاصلي وذلك من خلال وجود القيم على الخان حيث توكل البضائع اليه[٣٦] .

حيث انه من البديهي ان يكون للخان نظام يفرض من قبل الادارة التي يشرف عليها عادة (القيم)[٣٧] وتسميه بعض المصادر العربية (بالخاني)[٣٨] وفي عصرنا نطلق عليه اسم (الخانجي) ويكون مسؤولاً عن حماية التجار وسلامة البضائع وفي بعض الاحيان يكون مسؤولاً عن حفظ الاموال، ولا سيما في الخانات التي توفرت فيها اماكن لانجاز بعض اعمال الصيرفة، حيث يودع التجار اموالهم لدى الخاني كما هو الحال في خانات مصر[٣٩] وسماسرة صنعاء[٤٠]. وربما لهذا السبب نلاحظ ان للخانات ابواباً فخمة تتحكم بها اقفال كبيرة خشية من السرقة.

ومن هذا كله يظهر لنا ان الوظيفة الاساسية للخان هي لتأمين البضائع وعرضها، لذلك نلاحظ خلو الخانات من الخدمات الاساسية الحمامات وبقية المرافق الخدمية، أما الوظيفة الثانية فهي السكن.

ان معظم هذه الخانات التي انشئت في السابق نلاحظها اليوم غير موجودة وذلك بسبب التوسع الذي حصل في المدن والتي تميزت بضيق شوارعها وتزاحم مساكنها ولا سيما المدينة الاسلامية[٤١] مما اتى على الشيء الكثير من عمارة اغلب الخانات داخل المدن.

أما بالنسبة لأهمية الخانات فهي تعتبر من المنشآت المهمة التي واكبت حركة التجارة الداخلية والخارجية حيث تتطلب اقامتها خدمة لحركة القوافل التجارية وتسهيل انتقالها بين شتى البقاع والاماكن[٤٢].وقد اشتهرت الكثير من المدن بسبب وقوعها على طريق التجارة الدولية، كما كان عدد الخانات الموجودة في كل مدينة هو المعيار الذي تقاس به اهميتها[٤٣]، لأنها تمثل المؤشر الحقيقي للنشاط التجاري وما يتبعه من رفاه اقتصادي وتقدم عمراني وقد ادت دوراً مهماً في مجمل نشاطات الحياة العامة فضلاً عن كونها مؤسسة تجارية فقد كان من الطبيعي ان تصبح الخانات ملاذاً لكثير من الناس ومن جنسيات مختلفة سواء تلك التي كانت داخل المدن أم على الطرق الخارجية، وغالباً ما تدور بين المقيمين مناقشات شتى أدبية وفلسفية ودينية[٤٤].

كما كان للخان دور كبير ومهم في نشوء الكثير من المدن والقصبات والقرى ولا سيما تلك التي نشأت على طريق قوافل المسافرين مثل (المحمودية) والتي بدأت حول الخان وعلى الطريق بين بغداد – بابل والنجف فقد شيد خان في عام ١٨٦٨ م. ثم قام الناس ببناء الحوانيت والاكواخ حوله لسد حاجة المسافرين والمستطرقين والقوافل فكان الخان سبباً في نواة مدينة. وكذلك الحال بالنسبة الى الكثير من المدن العراقية[٤٥].

الفصل الثاني الخانات :

اضافة الى مجموعة المباني الرئيسية في المنطقة والمتمثلة بالمرقد والمسجد هناك ثلاثة خانات هي :

خان قريش : الذي تقع اليوم المئذنة في حدوده وهو خان متكون من طابق واحد فيه باحة وسطية بني حولها الاواوين بطريقة العقود وقد كان يستعمل بحسب ماروي من اهل المدينة كأسطبل للخيل والدواب التي كان ينقل بها البضائع من بلدة الى أخرى [٤٦] .

خان السيف : يقع شمال خان قريش ويتم الدخول اليه عبر خان قريش بمدخل صغير جداً بأرتفاع (١,٧٠م) وهو يتكون من باحة وسطية وحوله اواوين من طابقين والباحة الوسطية تحوي على بقايا برجين من الجهة الغربية احدهما سجل عليه كتابات تؤرخ وتمجد من بناها الا ان اسمه قد محي جراء عوامل التعرية[٤٧].

ويلاحظ ان البناء قد مر بمراحل تطوير خلال حقب زمنية عديدة وبأكثر من اتجاه واسلوب سواء أكان البناء بطريقة استعمال العقود والحنايا المتنوعة في الخانات والمرقد والمسجد أم بأستعمال العقادة والطابوق المزخرف في البيت وبعض المنشاءات الجديدة نسبياً المضافة من قبل دانيال او حتى توظيف التفاصيل البنائية والانشائية المتنوعة والمختلفة على عموم المنشاءات الموجودة.

خان التمر : يقع الى الغرب من البيت والمرقد يتكون من باحة وسطية تم حولها بناء اواوين ذات عقود مدببة اقرب الى الطراز العباسي تكون باحته الوسطية اوسع من الخانين (قريش والسيف) ويختلف عنهما بوجود اسلوب التسقيف المختلف نوعاً ما من حيث توظيف طريقة (عقود الظفر) وهي طريقة بنائية لدى بنائي العقود في القرون الماضية يعتمدون فيها في انتاج القباب والاقبية على تشابك وحدات الطابوق المشكلة له بطريقة تؤمن انتاج زخرفة تامة ومنتظمة لاتكتفي بأنتاج الشكل المغلف بل تتعداه الى لوحات جدارية وابداعات سقفية لاتمل منها عين الناظر(٤٨)

خان الدبس : وهو ما ذكر في كتب التاريخ مجرد محلين متجاورين من سوق دانيال يستخدمان كمعصرة لصناعة الدبس(٤٩) .

ويوجد قرب المنطقة على مسافة مائتين وخمسين متر على الضفة الاخرى من نهر الفرات خان مشهور ايضاً وهو خان سيد نور الياسري وهو احدى الشخصيات المؤثرة في تاريخ المنطقة ابان الاحتلال العثماني للعراق وقد شيده ليكون وقفاً لإستراحة زوار المدن المقدسة في كربلاء والنجف ولايزال فاعلاً وظيفياً لحد الان ويبلغ عمره بحدود المائتي عام.

تخطيط خان السيف

الخان في شكله العام يمثل بناء مستطيل الشكل كما هو واضح في المخطط العام للخان (شكل١) أبعاده من الخارج ٢٣،٦٠ م × ٢٩ م) وقد التصقت به اليوم من جهته الجنوبية مدرسة اعدادية الخورنق وفي الجهة الشرقية عدد من البيوت التي فتحت فيها محلات أما الجهة الشمالية والغربية فهي على حالها، لذلك نلاحظ فيها عدد من النوافذ التي فتحت في جدران الخان الخارجية (لوح٢) والمؤطرة بزخارف اجرية ويعلوها عقد نصف دائري ، وقد توزعت هذه النوافذ بواقع أحدى عشرة نافذة في الطابق العلوي للجدار الغربي، أربع منها بسعة (١ م) وارتفاعها (١,٧٠ م) والمسافة بين نافذة واخرى (٣ م) وهذه النوافذ تقترب من الجدار الجنوبي، ثم فوق المدخل وفي الطابق العلوي فتحت أربع نوافذ بسعة (٥٠ سم) وارتفاع (١،٧٠ م) وتجاورها ثلاث نوافذ مثل التي سبقتها بجوار الجدار الشمالي.

وكذلك فتحت ست نوافذ في الجدار الشمالي موزعة في الطابق العلوي وهي متشابهه مع سابقتها ونافذتان في الطابق الارضي وهي ايضاً متساوية في القياسات مع ما سبقها.

وللخان مدخل واحد يقع في جداره الغربي بالقرب من الزاوية الشمالية الشرقية للمبنى وهذا المدخل لا يمثل المدخل الاصلي للخان حيث يوجد بجواره المدخل الاصلي للخان. وهذا المدخل في غاية الروعة والجمال حيث يبرز المدخل عن سمت الجدار (٦٠ سم) وهو بسعة (٢،٨٠ م) وكانت تعلوه قبتان ولكنهما سقطتا في أوقات سابقة. وما تبقى منهما اليوم هو خير شاهد على جمالهما حيث زخرفت بواطن هذه القباب بزخارف اجرية مميزة لا سيما المثلثات الكروية فقد زخرفت بشكل كامل وبدقة متناهية تمثلت هذه الزخارف بوحدات زخرفية هندسية تشغل مركز المثلث على شكل نجمة ثمانية ومن ثم تتحد معها اشكال لوزية ومحارية اما المسافة الفاصلة بين اطار المثلث والمركز فانها تشغل باغصان نباتية رشيقة متداخلة مع بعضها مكونة لوحة زخرفية كما أما بالنسبة لبقية اجزاء القبة الباقية فقد اعتمد الفنان طريقة الحفر على الاجر واعتمد في اسلوبه للزخرفة على نموذج المسدس المنتظم كأساس فني وكوحدة للتكرار

والانتشار، ويعد هذا الانموذج من النماذج ذات الاساس الفني المعقد[٥٠]. إذا يتطلب تصميم تفاصيل وحدة التكرار المرور بمراحل عدة منها رسم المسدس ومن ثم مضاعفته برسم مسدس يقاطعه عمودياً ومن ثم انجاز التوصيلات الداخلية على طريقة المثلث بهدف الحصول على دائرتين يتم الاعتماد عليهما في رسم التوصيلات المطلوبة[٥١].

وهذه التصاميم تتخللها حشوات نباتية ذات تناظر نصفي مع وجود أكثر من عقود رابطة. فالفنان اعتمد على اكثر من مبدأين في تصميم الشكل، فالمبدأ الاول اكد تعدد الوحدات الزخرفية الداخلة، أما المبدأ الثاني فقد أكد مبدأ الموازنة وخلق التوافق مع كل الوحدات[٥٢]. وبعد اجتياز المدخل يفضي بنا الى غرفة مربعة الشكل طول ضلعها (٣،٨٠ م) وقد شطفت اركانها الاربعة مما جعلها تبدو مثمنة الشكل اربع اضلاع كبيرة وأربع صغيرة، اربع حنايا ركنية سعة كل واحدة (٩٠ سم) وارتفاعها عن مستوى سطح الارض (٦٥ سم) أما طول الحنية فيبلغ (٢،٦٠ م) يعلوها عقد مدبب وعمق الحنية (٣٠سم) ونلاحظ هنا الحس العالي للمعمار فبدلاً من اسناد السقف الى قبة واحدة عمد الى اسناده الى عدة قبيبات ونعتقد ان الهدف من ذلك هو معماري بالإضافة إلى الهدف الزخرفي لا سيما إن هذه القبيبات قد غلفت بالقراميد الخزفية والتي اتخذت زخارفها اشكالاً هندسية اتخذت من المسدس المنتظم كأساس فني وكوحدة للتكرار وايضاً الدائرة والمثلث، بالاضافة الى الاشكال المعينية التي شغلت بواطن المثلثات الكروية واشرطة القراميد الخزفية التي غلفت بها الفواصل الموجودة بين المثلثات والقباب، ويوجد تناغم هندسي في زخرفة القباب حيث القباب الاربع التي في الأطراف تكون متشابة في الزخرفة ثم الاربع الاخر الى الداخلية على نمط اخر من الزخارف الهندسية والوسطية تختلف عن كل القباب. أما الالوان فهي متوازنة من حيث الجانب الجمالي، ومتكررة بايقاع وترتيب وتناوب، والوحدات ذات ملمس مسطح يتلاءم مع صبغة الاجر المزجج وقد استند المزخرف الى اساس الربع الزخرفي في التصميم[٥٣]وتكرار العناصر بشكل متقابل مما ادى الى خلق انسجام وتوافق بالاتجاه والشكل واللون والمساحة الزخرفية والمتحققة بالتوازن المحوري بكلا الجانبين[٥٤].

فتناسب العناصر الزخرفية مع العنصر المعماري والمتمثل بالقباب والعقود خلق هيمنة اللون الازرق. كما ان التنوع في اللون والشكل ادى الى تحقيق وحدة تصميمية زخرفية وباسلوب تصميمي فني[٥٥].

وعلى يمين الداخل الى هذه الغرفة المدخل الرئيسي لصحن الخان وهو اليوم مغلق وهذا المدخل بسعة (٢,٦٠ م) ويعلوه عقد مبطوح خصر في اطرافه. ويعلو هذا العقد عقد مدبب (شكل ٥٠) وشغلت المسافة بين العقدين والبالغة (١,٤٠ م) بزخارف قرميدية عبارة عن خطوط هندسية متكسرة ومتوازية ومعينات وأربع نجمات ثمانية تتضمن في داخل كل واحدة منها كتابات بالخط الكوفي المربع[٥٦]

وعلى يسار الداخل توجد دخلة بسعة (١،٨٠ م) وارتفاع (٢،٢٠ م) وعمق (٣٠ سم) وهي ترتفع عن مستوى الارض (٧٠ سم) ويعلوها عقد نصف دائري ويعلوه بمسافة (٩٥ سم) عقد مدبب (شكل ٥١ لوح ١٣٢) وايضا زخرف باطن الدخلة والمسافة بين العقدين بزخارف قرميدية اعتمدت الخطوط المتعرجة المائلة كأساس لها حيث نلاحظ التكرار التقابلي والتناظري شكل علاقة انسجامية في الزخرفة وكذلك وجود نفس الكتابات السابقة مما اظهر توازناً جميلاً في الزخارف.

وفي الجدار المقابل للمدخل زخرف الجزء الذي أسفل العقد المدبب بزخاف كتابية وتكررت هذه الكتابات أربع مرات على شكل وحدات زخرفية مربعة الشكل ضمت في وسطها معينات متكونة من القراميد الخزفية والاجر واستخدم اللون الازرق فقط في هذه الزخرفة، أما القسم الثاني من الجدار فنلاحظ

الهيمنة واضحة للشكل المعيني المصغر والذي كان الوحدة الاساسية لعمل خطوط مضلعة متوازية حصرت هذه الزخارف كلها داخل اطار بعرض (٥ سم) يدور حول الوجه وكذلك اسفل العقد.

ومن خلال هذا العرض التفصيلي لزخارف المدخل نستنتج ان هناك اهتماماً خاصاً من الفنان بهذا الجزء من الخان ونعتقد ان سبب ذلك يعود لإضفاء الهيبة على المكان حيث يمثل المدخل اول جزء للناظر، وهو يعتبر مثل غرفة الادارة او المكتب لذلك روعيّ به الخصوصية من اجل عكس انطباع على رقي المكان وصاحبه.

وعند الولوج عبر المدخل(٥٧) المستحدث وهو بسعة (٢,٧٠ م) وطوله (٦،٤٠ م) يعلوه قبو مدبب اخذ شكل العقود التي في واجهة المدخل وهو بارتفاع (٥ م) يفضي بنا هذا المدخل الى فناء وسطي مكشوف مستطيل الشكل ابعاده (١٧،٥م × ٢٤ م) تحيط به المرافق البنائية وهو النظام المتبع في معظم خانات مدينة الكفل وكذلك العراق لا سيما في العهد العثماني(٥٨)،وقد يتعدى العراق الى شرق وغرب العالم الاسلامي.

حيث اعتمد المعمار في تخطيط هذا الخان على مبدأ التناظر، فجعل كل جناحين من البناء متقابلين ومتشابهين في الشكل والقياس. فالجناحان الشمالي والجنوبي عبارة عن وحدتين بنائيتين يتوسط كل منهما ايوان كبير يرتفع بارتفاع الطابقين والبالغ (٩،٥ م) من مركز العقد المدبب الذي يتقدم واجهة الايوان ويمثل هذا الايوان ظاهرة مميزة في خان الشيلان حيث جرت عليه العديد من الدراسات العلمية(٥٩).

وعلى جانبي الايوان الكبير توجد حجرتان يتقدمهما ايوانان صغيران قسما الى ايوانين واحد يعلو الاخر حسب ارتفاع الطابق ويتماشى التخطيط هنا مع الطراز الحيري(٦٠) من البناء ذي الصدر والكميت، والمعروف بالعراق منذ اقدم العصور.

وتبلغ ابعاد الايوان الكبير (٦,٤٠ م × ٨م) وترتفع ارضيته عن مستوى ارض الخان (٨٠ سم) وربما كان سبب هذا الارتفاع هو من اجل حماية البضائع من عوامل الرطوبة والتلف وكذلك سهولة التفريغ والتحميل.

وقد فتحت نافذتان مستطيلتا الشكل (٨٠ × ١,٨٠ م) في كل من الجدار الغربي والشرقي للإيوان طلتا على غرف الطابق العلوي وكانت هاتان النافذتان فيهما شبابيك خشبية(٦١). ويتقدم هذا الايوان عقد مدبب، وقد سقف بقبة مفلطحة قطرها نحو (٥ م) وهي مزخرفة من الباطن بالأجر المزجج الازرق اللون، وعملت بطريقة لولبية تشبه الشعاع المنطلق من المركز بعدة اتجاهات وفي نفس هذا اللوح نشاهد العقود المدببة التي أرتكزت عليها القبة وهي اربعة عقود ونلاحظ عملية لم العقد نحو الداخل وكذلك معالجة الزوايا بواسطة عدد من المثلثات الركنية والتي بدأت عند الزاوية بمثلث واحد وانتهت بقاعدة القبة بسبع مثلثات وذلك من اجل تحويل الشكل المربع الى دائري، وقد رصف الأجر داخل هذه المثلثات بحسابات هندسية دقيقة تدلل على براعة المعمار حيث يبدأ رصفها من المركز خروجاً إلى الاطار الخارجي وهي تأخذ نفس الشكل المعيني الذي رصفت في داخله وهذا ما شاهدناه في مسجد الهندي والصاغة، ومن خلال بعض الاجزاء الساقطة من القبة نلاحظ معالجة معمارية مهمة استخدمها المعمار لمعالجة المسافة والفراغات(٦٢) الموجودة بين العقد وبين القبة حيث يعمل على تقسيمها بواسطة عقود الى فجوات صغيرة ومن ثم رصف الاجر فوقها من اجل اعطاء الشكل المستوي للسقف وايضاً التخفيف في وزن البناء والاقتصاد في المواد الانشائية وهي في نفس الوقت غير ظاهرة للعيان.

أما بالنسبة للمجنبة الشرقية والغربية في الخان فتمتلك كل واحدة منهاعدداً من الغرف بلغ ست غرف باستثناء الاواوين الحاوية على السلالم المؤدية للطابق الاول للخان ويتقدم الغرف المطلة على الصحن

عدد من الفتحات بلغ عددها احدى عشرة فتحة بسعة (١ م) وتعلو هذه الفتحات عقود نصف دائرية وهي بارتفاع (٢ م) وقد حصرت هذه الفتحات بين ايوانين الاول في مقدمة المجنبة والاخر في مؤخرتها وهما بسعة (٢،٥ م) وبعمق (٣،٨٠ م) ويتقدم الايوان عقد مدبب وسقف الايوان بقبو مدبب على ارتفاع (٣ م) وتكرر الفتحات والعقود التي تعلوها وكذلك الاواوين في الطابق الاول للخان مكونة واجهة المجنبة الشرقية والتي تماثلها وتناظرها واجهة المجنبة الغربية. وربما كان سبب تعامل المعمار مع الواجهة بهذه الطريقة يعود لسببين: الاول من أجل تامين الحماية الكافية للبضائع التي تخزن في الغرف من خلال تضيق المداخل والسبب الثاني هو وقوع الخان في مدينة يقصدها الزائرون حيث ان الخان لم يشيد لأغراض تجارية وحفظ البضائع لذلك نلاحظ ان في التخطيط يوجد انسجام بين العلاقة والشكل والوظيفة من اجل تحقيق عامل الكفاءة.

ويحف بهذا الايوان من الجانبين غرفتان يتقدم كل غرفة ايوان سعته (٥,٦٠ م) وعمقه (٢،٧٠ م) وارتفاعه (٣،٥ م) من مركز العقد المدبب الذي في واجهه الايوان وقد سقف بقبو مدبب اخذ شكل العقد الذي في واجهه الايوان وبعد الولوج في داخل الايوان واجتياز مدخل يقع في الضلع الخلفي للأيوان وهو مستطيل الشكل (٩٠ × ٢ م) نجد نافذة تعلو هذا المدخل مستطيلة الشكل ايضاً ابعادها (٩٠ × ١,٤٠ م) يعلوها عقد مقوس، وبعد اجتياز المدخل نصل الى غرفة مستطيلة الشكل عرضها مساوٍ لعرض الايوان وعمقها (٥,٢٠ م) وارتفاعها مساو لارتفاع الايوان، وقد سقفت بواسطة ستة عقود مدببة متراجعة المسافة بين عقد وآخر (٨٠ سم) ارتكزت هذه العقود على اثنتي عشرة دعامة بارزة عن سمت الجدار (٢٠ سم) لذلك تم الاستفادة من هذه المسافة من خلال تقسيمها الى عدة دخلات بواقع ثلاث دخلات بين دعامة وأخرى ترتفع الدخلة الاولى عن مستوى الارضية (١,٢٠ م) وهي مستطيلة الشكل ابعادها (٨٠ سم × ١,٢٠ م) وتعلوها دخلة مماثلة، أما الدخلة الثالثة فتختلف عن الاولى والثانية بوجود عقد مدبب يعلوها (لوح ١٣٧) وتوجد هذه الدخلات على يمين ويسار الداخل للغرفة أما في الجدار الخلفي للغرفة فنلاحظ وجود دخلة واحدة يعلوها عقد نصف دائري وهي مستطيلة الشكل أبعادها (١،٢٠ م × ٣م) وبعمق (٢٠ سم) وقسمت في اعلاها على مسافة (٢ م)ونلاحظ كثرة استخدام الدخلات في المبنى وهذه صفة ايجابية حيث ان الدخلة تعلوها طلعة وبالتالي تحقق أغراضاً زخرفية وكذلك عمارية حيث يكون الهدف منها[٦٣] تقوية الجدار. وتعلو هذه الغرفة غرفة مماثلة في الطابق الاول باستثناء المدخل وارتفاع سقفها حيث ان ارتفاعها يبلغ (٢،٥ م) وتمتلك الغرفة مدخلين الاول في الضلع الخلفية لواجهة الايوان بعد أن فتح في ضلعه المقابلة للايوان الكبير مدخل وهو يطل على الفناء الوسطي المكشوف الموجود في الطابق الاول الذي سنأتي على ذكره فيما بعد، وعلى نفس امتداد هذه الضلع وبمسافة (٢,٥ م) فتح مدخل اخر للغرفة وهو مستطيل الشكل أبعاده (٩٠ × ١٨٠ م) وهو يمثل المدخل بين حجرتين في الطابق الاول، ويقابل هذا المدخل نافذة مطلة على الايوان الكبير كما ذكرنا سابقاً. وبهذا العرض المفصل يتبين لنا تخطيط وتفاصيل المجنبة الجنوبية للخان ويتطابق هذا التفصيل مع ما موجود في المجنبة الشمالية للخان. وتختلف سعة الغرف في المجنبة الواحدة من غرفة الى اخرى كما هو واضح في المخطط فالغرف التي في الزاوية الشمالية الشرقية والجنوبية الشرقية متساوية في الابعاد حيث بلغت ابعادها (٤،٥ × ٧ م) وهناك غرفتان بين السلم الاول المجاور للمجنبة الجنوبية والسلم الوسطي، متساويتان في الابعاد (٣،٥ × ٤،٥ م) وهذه الابعاد هي نفس ابعاد الغرفة الثالثة الموجودة بين السلم الوسطي والسلم المجاور للمجنبة الشمالية. وتنطبق هذه القياسات والتقسيمات على المجنبة الغربية للخان باستثناء السلالم حيث

يوجد سلمان فقط يؤديان الى الطابق الاول في هذه المجنبة وذلك بسبب استخدام ايوان السلم الثالث مدخلاً للخان.

وكذلك الزاوية الجنوبية الغربية والشمالية الغربية فقد عولجت الزوايا في هذا الجزء من الخان بطريقة مختلفة بعض الشيء حيث تكون غرفة داخل غرفة اخرى وعولج سقف هذه الغرفة بواسطة دعامة وسطية ساندة لأربع أرجل عقود مدببة وهي مشابه للطريقة التي عولجت بها زوايا خان المصلى، وقد فتحت نافذتان في هذا الجزء من الخان طلتا على الشارع مباشرة كما هو واضح في الواجهة الخارجية للمجنبة الغربية والنافذة مستطيلة الشكل ابعادها (١ × ٢ م) يعلوها عقد مقوس، أما بقية غرف هذه المجنبة فلم تفتح بها نوافذ وقد استندت سقوف الغرف في هذه المجنبة الى ثلاثة عقود مدببة استندت ارجلها على ستة دعامات برزت عن سمت الجدار (٣٠ سم) والمسافة بين دعامة وأخرى (٩٠ سم) وسعة الدعامة الواحدة (٦٠ سم) وقد عولجت المسافة بين دعامة وأخرى على شكل دخلة ترتفع عن مستوى سطح الارض (١ م) ويعلوها عقد مقوس على مسافة (١،٢٠ م) وفي الجدار الخلفي المواجه للداخل نلاحظ وجود ثلاث دخلات ايضاً ترتفع عن مستوى سطح الارض (١،٣٠ م) وارتفاعها (١،٥) يعلوها عقد مقوس وقد رصفت قطع الاجر الموجودة ما بين العقود في سقوف الغرف بطريقة هندسية تشبه عظام السمك ضمن زاوية حيث تكون مقعرة من الاسفل ومحدبة من الاعلى ويكون الاجر مرصوفاً بشكل طولي[٦٤] مما يساعد في تقليص الضغط

وينطبق تخطيط هذا الجزء من الخان على الزاوية الشمالية الغربية للطابق العلوي باستثناء فتح خمس نوافذ صغيرة ابعاد كل واحدة (٥٠ سم × ٢ م) في الجدار الغربي المطل على الشارع وهي واقعة فوق المدخل الاصلي للخان ويعلو كل نافذة من هذه النوافذ عقد نصف دائري.

ويرى الباحث ان المعالجة لزوايا هذا الخان جاءت متناغمة مع متطلبات السكن على الاغلب وليس لأهداف تجارية كخزن البضائع وغيرها، حيث نلاحظ ان الزوايا قد عولجت على شكل وحدات سكنية منفصلة مشابهة لمبدأ الشقق في الوقت الحاضر بالرغم من عدم وجود المرافق الخدمية الاخرى كالحمامات وغيرها، لذلك جاءت المداخل على شكل ممرات داخل الغرف، مما إلى عدم الحاجة الى رواق يدور حول غرف الطابق العلوي مثلما هو معمول به في اغلب الخانات العراقية كخان مرجان وخان كبة[٦٥] وغيرها.

الخاتمة والاستنتاج

بعد الاطلاع ودراسة نموذج مهم من العمارة الخدمية لمدينة الكفل إلا وهي الخانات ظهر لنا أن المدينة إمتلكت نوعين هي الخانات الداخلية والخارجية ،الداخلية وهي خان قريش وخان الدبس وخان السيف وهذه الخانات جمعيها ملاصقة للمرقد .

أي بمعني أنها أن أنشت أساسا لأداء أغراض خاصة بالمرقد اي السكن والمبيت حسب اعتقادنا ، لكنها فيما بعد استخدمت لأغراض تجارية وهذا ما ينشا لأجله الخان أصلاً.

أما الخانات الخارجية فيمثلها خان سيد نور الياسري والذي يقع خارج المدينة وبالطبع فان هناك بعض الفورق بين تخطيط وعمارة الخانات الداخلية والخارجية.

وكل الخانات في المدينة كانت طبق واحد ما عدا خان السيف كان مكون من طابقين وتعود معظمها لنفس الفترة الزمنية (العهد العثماني الاخير).



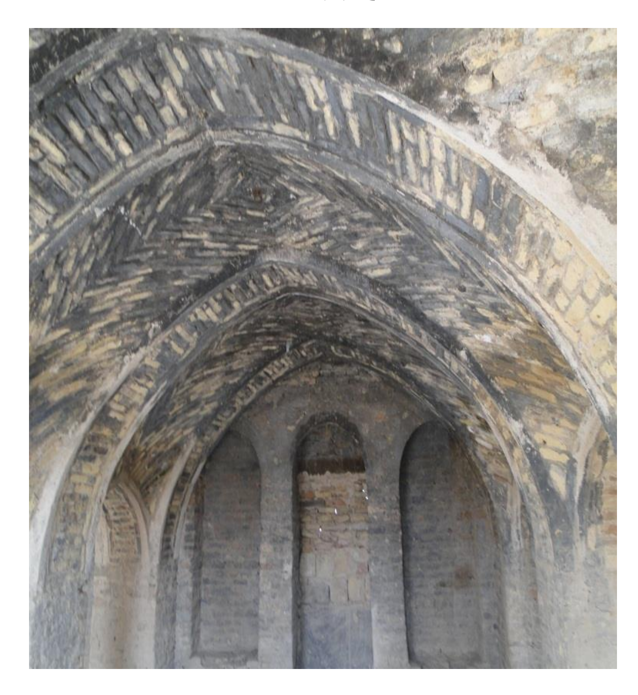
شكل (١) المخطط العام للمرقد والخانات والسوق



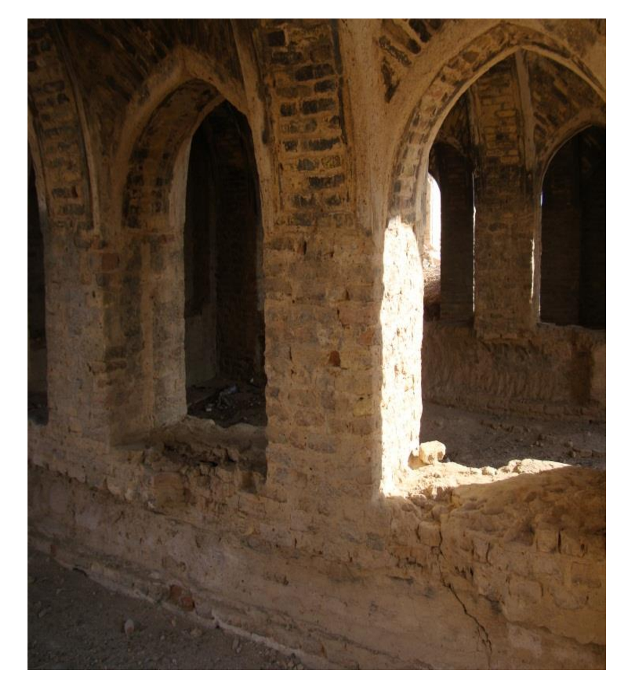
لوح (١) خان السيف



لوح (٢) خان الدبس



لوح (٣) طريقة رصف الاجر في سقوف الغارف



لوح (٤) طريقة معالجة الغرف في زاوية الخان

حواشي البحث

[١] - بحث مستل من مشروع تحضير اطروحة دكتوراه وهو جزء من متطلبات منح الاطروحة١٤٤٣هـ ٢٠٢١م

(٢) العسكري، كتاب التلخيص في معرفة أسماء الأشياء، ج ١، ص ٢٦٩. الحموي، معجم البلدان، لايبزك، ١٨٦٧ م، مجلد ٢، ص ٣٩٤.

(٣) الشرقي، طالب علي، الألفاظ الأعجمية في اللهجة النجفية، النجف ١٩٩٦، ص١٦. البستاني، بطرس، محيط المحيط، بيروت، ١٨٨٣ م، ص ٣٣٤. صروف، يعقوب وآخرون، مجلة المقتطف، باب المسائل ((معنى كلمة خان))، مجلد ٢٦، ج١، ١٩٠١م، ص ٩٤٧.

(٤) ادي، شير، الالفاظ الفارسية المعربة، ص ٥٨.

(٥) كار – Kar كلمة سومرية تعني رصيف الميناء أو حاجز الخزن وبالاصل كانت تعني الضفاف الطينية التي شيدت حول ضفاف الانهار وحول القنوات في العراق حيث تستعمل كموانئ للتحميل والتفريغ. كما ان الاسواق التي بنيت وانتعشت بالقرب منها تحمل الاسم نفسه. وقد اطلقت هذه الكلمات على الجماعة التي تسكن وتتاجر في هذه الاسواق. انظر الأحمد، سامي سعيد، المستعمرة الاشورية في اسيا الصغرى، مجلة سومر، مجلد ٣٣، لسنة ١٩٧٧م، ج١، ص ٩٥، هامش (٧٣) ولعل كلمة خان والتي كثر تداولها في العصور اللاحقة من قبل الفرس والاتراك هي تحريف لكلمة (كار) أو مأخوذة منها.

(٦) الأحمد، سامي سعيد ، المستعمرة الاشورية في أسيا الصغرى ، مجله سومر ، مجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧م، ص ٧٦ – ٩٥.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، باب النون، ص ٢١٢. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، مصر، ١٣٠٦ هـ، ج٩، ص ١٩٤.

(٨) الازهري، تهذيب اللغة، ص ٤١٢. وجدت ايضاً لفظة (فندق) فوق باب العروس الذي بناه صلاح الدين الايوبي عام (٥٧٧ هـ - ١١٨١ م) على طريق دمشق حلب.

"Sauvaget, Jean, CaravanSerials Syriens Du Moyange" Art Islamica, New York, 1968, Vol. 6, p 57.

(٩)العلي، صالح، الامصار العربية في العراق، المدينة والحياة المدنية، بغداد، ١٩٨٨، ج٢، ص٥٩.

(١٠) عثمان، محمد عبد الستار، الاعلان باحكام البنيان لأبن الرامي، ص ١٩٨.

(١١) الوكالة: جمعها وكالات وهي ابنية ضخمة يأوي اليها المسافرون والقوافل وتحتوي عادة على مداخل كبيرة تعلوها الأبراج والعقود الشاهقة ويلي المدخل ممر مغطى بقبو تمر من خلاله العربات والركائب يتوسطها فناء مستطيل تحف به مجموعة من الغرف او الحوانيت ويعلوها طابق او اكثر يضم مجموعة من الغرف المعدة للسكن. ينظر سامح، كمال الدين، العمارة الاسلامية في مصر، القاهرة، بلا، ص٢٠-٢١. وكذلك الياور، العمارة العربية الاسلامية في مصر، ص٢٧٠. زكي، عبد الرحمن، القاهرة تاريخها واثارها، مصر، ١٩٩٦م، ص ١٦٣.

(١٢) الربع: وهو بناء يشبه في تخطيطه (الخان)، ويشمل الدور الارضي على مجموعة من الورش والمحلات الاخرى اما الطابقان العلويان فقد يحتويان على شقق منفصلة مؤلفة كل منها من حجرة او حجرتين ومطبخ ودورة مياه لعائلات الصناع وكانت الطبقات الفقيرة من الناس هي التي تشغل مثل هذا النوع من المباني. ينظر شافعي، العمارة العربية في مصر الاسلامية (عصر الولاة)، ص ٢٥٨. الياور، المصدر السابق، ص ٢٧٠.

(١٣) شافعي، العمارة العربية الاسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ١٢٤.

(١٤) زكي، عبد الرحمن ، القاهرة تاريخها اثارها ،مصر ،١٩٩٦ ص ٢٤٠.

(١٥)Serjeant, R. and Lewcock, R., Sanaa, An Arabian Islamic City, England, 1983, P.278

(١٦)البستاني، كتاب دائرة المعارف ، مطبعة المعارف ، بيروت ، ١٩٨٤م، ص ٤٣٧.

(١٧) جواد، مصطفى، خان مرجان (تيم مرجان) ملاحظات واستدراك، مجلة سومر، مجلد ١٣، لسنة ١٩٥٧، ج١، ج٢، ص ١٨٦ – ١٨٧. يوسف، شريف تأريخ العمارة العراقية في مختلف العصور، بغداد، ١٩٨٢ م، ص ٥٢١ – ٥٢٢.

(١٨) الهاشمي، رضا جواد، التجارة، حضارة العراق، بغداد، ١٩٨٥ م، ج٢، ص٢٦٦.

(١٩) عبد الواحد ،سليمان، فاضل ،عامر، عادات وتقاليد الشعوب القديمة، الموصل، ١٩٧٩ م، ص٩٤.

(٢٠) ساكز، هاري، عظمة بابل "موجز حضارات بلاد وادي الرافدين القديمة"، ترجمة عامر سليمان ابراهيم، بدون مكان الطبع، ص ٣٠٨.

(٢١) Pritchard, James,b. Ancient Near Eastern Texts Relating to Old Testament, U.S.A, 1969, P.505.

(٢٢) بهنسي، عفيف، الشام لمحات اثارية وفنية، بغداد، ١٩٨٠م، ص ١٤٢.

(٢٣)Creswell, A Shurt Account of Early Muslim Architecture, harmond worth, 1958, p. 198 – 200.

(٢٤) العمري، ياسين، غاية المرام في محاسن بغداد دار السلام، بغداد، ١٩٦٨، ص ٢٩.

(٢٥) الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص ٢٤١.

(٢٦) ليز، يعقوب، خطط بغداد في العهود العباسية الاولى، بغداد، ١٩٨٤ م، ص ٩٥.

(٢٧) الخطيب، البغدادي، تاريخ مدينة بغداد او مدينة السلام، بيروت، بلا تاريخ، مج ١١، ص ٣٤٩.

(٢٨) معروف، ناجي، المدارس الشرابية ببغداد وواسط ومكة، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٦٨، هامش ٢.

(٢٩) الدوري، عبد العزيز، تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري، بيروت، ١٩٩٥، ص ٨٨.

(٣٠) الدراجي، سعدي ابراهيم أسماعيل، خانات بغداد في العصر العثماني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٩٤ م، ص ٢٣.

(٣١) لمعرفة المزيد عن اغراض الخان ينظر محمد علي، عمارة وتخطيط الخانات العراقية القائمة على طريق المزارات، ، ص ٣٠ – ٣٦.

(٣٢) أغلب الخانات التي بنيت على طرق المزار كان هدفها الوقف، ينظر (محمد علي، المصدر السابق، ص٣٢)

(٣٣) الدراجي، المصدر السابق، ص ٢٥.

(٣٤) غالب، موسوعة العمارة الاسلامية، ص ٣٠٦.

(٣٥) جواد، مصطفى، ما فوق باب الاوتمة من كتابة، مجلة لغة العرب، ١٩٢٩ م، ج٨، ص ٦١٧.

(٣٦) Lves, E. Journey from Persia to England by an unusual route, London, 1773, p.151.

(٣٧) جاءت هذه اللفظة كأسم وظيفة على بعض الاثار العربية بدلالات مختلفة. وإن كانت متقاربة من حيث المعنى لا سيما في المؤسسات العامة كالمساجد والمدارس والحمامات والمشاهد ويكون مسؤولاً عن الخدمة فيه والمحافظة عليه. الباشا، حسن، الفنون الاسلامية والوظائف على الاثار العربية، القاهرة، ١٩٦٦ م، ج٢، ص١٩٨.

(٣٨) ابن الجوزي، المنتظم، ج ١٠، ص ٣٥.

(٣٩) Serjeant, op. cit. p.278

(٤٠) Parsons, A. Travels Asia and Africa, London, 1808, p. 127.

(٤١) عثمان، المدينة الاسلامية، ص ٢٥٧. البطاينة، طه خلف سليمان، عمارة الخانات وتخطيطها في العصرين الايوبي والمملوكي في الاردن، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٢ م، ص ٣٨.

(٤٢) غوانمة، يوسف، عمان حضارتها وتأريخها، عمان، ١٩٧٩ م، ص ١٩٤.

(٤٣) القصيري، اعتماد، خان العطيشي، سومر، مجلد ٤٤، الجزء الاول والثاني لسنة ١٩٨٥ – ١٩٨٦، ص ٢٤٨.

(٤٤) Pope, Arthur, Upham bridges fortifications and caravan serias a survey of Persian art from prehistoric times to the present, tex Architecture. Tokyo, 1964, Vol. III, p. 1245.

(٤٥) حسين، عبد الرزاق عباس، نشأة مدن العراق وتطورها، المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٧٣ م، ص ٥٧–٥٨.

(٤٦) المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , التجديد الحضري لمرقد نبي الله ذو الكفل (ع) والمنطقة المحيطة بة , ص ٤٧

(٤٧) المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , المرجع نفسه , ص ٤٧ .

(٤٨) المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , مشروع التجديد الحضري لمرقد نبي الله ذو الكفل (ع) والمنطقة المحيطة به , ص ٤٧ ; (www. Alesbuyia.com) .

(٤٩) المكتب الهندسي الاستشاري العالمي , المرجع نفسه , ص ٤٧ .

(٥٠) العتابي، فرات جمال حسن، واقع تصاميم الزخارف الهندسية المنفذة على الاجر في جوامع بغداد الاثرية، رسالة ماجستير غير منشورة، كليةالفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٤ م، ص ٦٥.

(٥١) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٥٢) جودي، محمد حسين، الفن العربي الاسلامي، دار المسيرة للتوزيع والنشر، عمان، ١٩٩٨م، ص٢٢.

(٥٣) Wade, David, Pattern in Islamic Art, studio,, Vita, London, N. D. P.200.

(٥٤) محمود، ابراهيم حسين، الزخرفة الاسلامية (الارابسك)،القاهرة، ١٩٨٧ م، ص ٥٨.

(٥٥) المفتي، احمد، الزخارف الهندسية الاسلامية فن الخط العربي، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ١٩٩٩م، ص ٨٢.

(٥٦) سوف نأتي على ذكر تفاصيل الخط الكوفي المربع في فصل العناصر الكتابية.

(٥٧) يمثل هذا المدخل في الاصل احدى غرف الخان ويحتمل انه كان يوجد فيه سلم اذا طبقنا مبدأ التناظر، وقد أزيل كل هذا ويمثل هذا المدخل المنفذ الرئيسي والوحيد للخان.

(٥٨) الدراجي، خانات بغداد في العهد العثماني، ص ٤٩.

(٥٩) اعطي هذا الإيوان مشروع دراسة وبحث لطلبة المرحلة الرابعة كلية الهندسة – جامعة الكوفة وذلك من اجل دراسة صفاته الانشائية والمعمارية وكذلك شكلت لجنة لدراسة كيفية بناء سقف الايوان وعلى هذا الارتفاع وبدون قالب.

(٦٠) عرف هذا الطراز بالحيري نسبة الى مدينة الحيرة التي اشتهرت بهذا النوع من البناء، وقد استخدمه بعض ملوكهم كما يروي المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر، مصر، بلا، ج٤، ص٣٨. كما عرف هذا النظام في العراق القديم، خاصة في مدينة الحضر وفي بعض المباني الاسلامية المبكرة كقصر الشعيبة واسكاف بني جنيد والأخيضر وفي البيوت السكنية والابنية العامة في سامراء ومنها انتقل الى مصر حيث عثر عليه في دور السكن المكتشفة بالفسطاط، والتي ترتقي الى العصر الطولوني. شافعي، العمارة العربية في مصر الاسلامية، ص ٤٤١. محمد غازي رجب، عمارة البيت العربي الاسلامي ذو الجناحين والفناء المكشوف، ندوة العمارة العربية قبل الاسلام واثرها بعد الاسلام، مركز إحياء التراث العلمي العربي، ١٩٩٠ م، ص ٣١ – ٣٤.

(٦٢) تتم معالجة الفراغات الناتجة من تقوس القبة بطريقتين منها عمل العقود والغرف الكاذبة كما ذكرنا والطريقة الاخرى هي ملؤها وتحشيتها بالسبوس حسب سعة الفراغ. من لقاء مع الحاج ابو يوسف المعمار المتخصص في هذه الطرق من البناء.

(٦٣) الياور، المناخ وأثره في فن البناء (العمارة الأثرية). ص ١٢.

(٦٤) تمكنا من رؤية طريقة رصف الاجر من الاعلى وذلك من خلال تساقط بعض اجزاء السقوف بين الطابقين.

(٦٥) كان الرواق في هذا الخان مسقفاً بمظلة من الخشب استندت الى اعمدة خشبية من جهة الصحن، الدراجي، خانات بغداد في العصر العثماني، ص ٨٤.

A Late Middle Kingdom Stela of *Sbk-ḥtp**

DR/ Mohsen El-Toukhy

Luxor University

Abstract:

This article publishes a stela that belongs to *Sbk-ḥtp* during the Late Middle Kingdom. The stela was found in the northern necropolis in Abydos, and it was used to be preserved in Cairo Museum with the numbers SR 3/ 9388 = CCG 20155; and is now in Grand Egyptian Museum with the number GEM 14233. It is on display in the Grand Egyptian Museum. The aim of this article is to identify the titles (if any) and the family tree of the owner of the stela after determining its date.

CCG 20155 **[Fig. 1/ Pl. 1]**

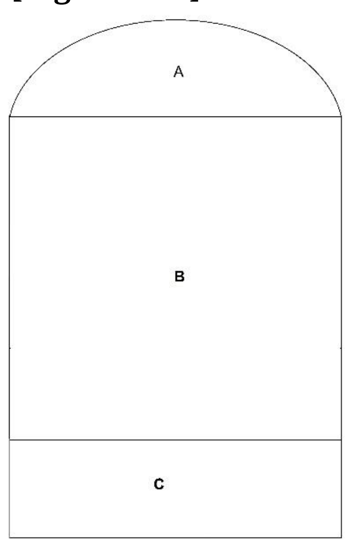


Figure 1.

Drawing: The Author

Stela CCG 20155 (Fig. 1) is a limestone rounded top stela with a lunette containing symbols of protection symbols and the offering formula. The stela is carved in sunk relief and there are traces of green color on the text and scenes. It is framed by two vertical sunken borders, and it is divided into two registers. Lange and Schäfer noted that its provenance is the northern necropolis at Abydos (Lange and Schäfer 1902, 182–183). The stela measures 43.5 cm high and 28.5 cm wide, and can be dated by the offering formula, and its palaeography, epigraphy, and iconography to the Late Middle Kingdom (maybe 13th Dynasty). The owner of the stela is *Sbk-ḥtp*.

The Lunette (A):

The lunette is flanked by two Wadjet eyes, surmounted by two jackals reclining upon standers / racks in the shape of a mat and a sign as 𓋹 (Hölzl 1990, 79–82; 285).

The first Register (B):

The hieroglyphic text, consists of 6 rows, read from left to right. The text includes the titles of the deceased, as follows:



(*1*) *ḥtp-di͗-nsw Wsi͗r ḫnty jmntyw nṯr-ꜥꜣ nb ꜣbḏw di͗.f pr*(*t*)*-ḫrw* (2) *t ḥnḳt i͗ḥw ꜣpdw šs mnḫt ḫt nbt nfr wꜥb n kꜣ n i͗mꜣḫ* ***Sbk-ḥtp*** *i͗r n* ***wsr (3)-s*** *mꜣꜥ-ḫrw i͗t.f Wsi͗r mn pn snt.f* ***Bbi͗*** *sn.f* (*4*) ***sn(.i͗) Snbw*** *sn.f* ***Sbk-ḥtp*** *snt.f* ***Ỉw.s n.i͗*** (*5*) *snt.f* ***Ỉr.s sw*** *sn.f Ḏꜣ ḥmt.f* (*6*) *Ddt-nhty i͗t.f Ḥtpy ḥmt.f mrt.f Wsr*

(1) A Royal offering[(a)] of Osiris[(b)], the foremost of the Westerners[(c)], the great god[(d)], Lord of Abydos[(e)], he may give an invocation[(f)] offering (2) of bread, beer, oxen, fowl, , alabaster, linen[(g)], and every good and pure thing to the *kꜣ* of the blessed[(h)] *Sbk-ḥtp*[(i)] conceived of *Wsr*-(3)*s*[(j)] justified, the father Osiris, this deceased[(k)], his sister *Bby*[(l)], his brother (4) *Šni-snbw*[(m)], his brother *Sbk-ḥtp* [(n)], his sister *i͗w.s n.i͗*[(o)] (5) his sister *i͗r.s sw*[(p)], his brother *ḏꜣ*[(q)], his wife (6) *Ddt-nhty*[(r)], his father *ḥtpy*[(s)], his wife, his beloved, *Wsr*[(t)].

Commentary on the first register:

(a) It is clear here that the *ḥtp-di͗-*(*n*)*swt* formula in this text was used most probably at the end of the 12th Dynasty. According to Franke (Franke 2003, 54–55) there are two ways of writing the offering formula: *nswt* + *ḥtp* + *di͗* (Type I), and *nswt* + *di͗* + *ḥtp* (Type II). In this stela this formula appears more like Type I, which lasted until the end of the 13th dynasty.

(b) Normally during the 11th and early 12th dynasties the determinative was occurred, usually dropped later (Bennett 1941, 78), thus it is remarkable here that the determinative in Osiris's name is dropped here.

(c) This title is often included in the *ḥtp-di-nswt* formula amongst other titles of Osiris, referring to him as the funerary god of protection. The first example is occurred in the tombs of the 1st dynasty kings Den and Qaa without clarifying if it is a proper name or an epithet. Although, the first example in which it was given to Osiris in the Old Kingdom was in PT Spell 2021 (Faulkner 1969, 291). There is no clear evidence for an independent deity carrying this name before the 5th dynasty. (Smith 2017, 65). Usually, the determinative A40, it started to disappear in the Late Middle Kingdom, under the reign of Sesostris III (Bennett 1941, 78).

(d) The title *nṯr-ˁ3* was associated with Osiris rarely (Saied 2002, 1058, N°. 25.) since the time of the Old Kingdom (Baines 1983, 13–28; Leitz 2002, IV 395; Derchain-Urtel 1997, 52), and was still used in rarely examples during the Middle kingdom until the 12th dynasty (Bennett 1941, 79), it was also added in the combination of Osiris titles under the reign of Sesostris I (Bennett 1941, 80).

(e) The combination of Osiris titles: was occurred during; although, the title *nb ḏdw* that is not a part of the current combination, didn't occur during the 12th dynasty after the reign of Ammenemes III (Bennett 1941, 79).

(f) Beginning in the 12th Dynasty, *di.f prt-ḫrw* "that he may give an invocation" is preferred, in place of *prt-ḫrw,* "an invocation," which was used in the 11th Dynasty (Bennett 1941, 77; Clère 1935, 778ff.).

(g) Normally, in the offering formula, the combination of the bread, beer, and the *prt-ḫrw* was used, although here, the *prt-ḫrw* was written separated from the bread and beer signs as . Also, there is a combination that appeared here as , this combination's first attestation was under the reign of Senusert III (Ilin-Tomich 2017, 4-5).

(h) The designation *n k3 n im3ḫ* + The name of the deceased was used during the reign of Amenemhat II, until the reign of Senusert III, in which the owner was no longer venerated (Bright 2008, p. 9).

(i) Ranke, I, 305 no. 6; this name is common since the Old Kingdom until the Graeco-Roman period.

(j) Ranke, I, 86 no. 20; Ranke didn't mention the determinative 𓀗, he also noted that this name is refereeing to a female person from this stela, although, it has to be a male person, because it follows *ỉry n* that could be only used referring to the father not the mother.

(k) The designation *pn mn* gives the meaning of "This NN" (WB II, 64 no. 15); there is a Divine name that could be read as *ỉt.f Wsỉr*, however, Leitz mentioned that this name appeared only during the Graeco-Roman period (Leitz, I, p. 577). This designation could be used referring to the deceased "*Sbk-ḥtp*" or his father "*Wsr-s*" who is also *mꜣꜥ-ḫrw*!

(l) Ranke, 95 no. 16.

(m) My brother is healthy (Ranke I, 309, no. 19).

(n) It is normal to find relatives having the same name.

(o) She heard me (Ranke, I, 15 no. 4).

(p) Ranke, I, 40 no. 17 – Ranke noted that it is refereeing to a female person from this stela.

(q) Ranke, I, 404 no. 9 – He noted that it is refereeing to a male person from this stela.

(r) Ranke, I, 403 no. 15 – He noted that it is refereeing to a female person from this stela – The one who the god *nhty* brought.

(s) This part is confusing, that it is read as *ỉt.f ḥtpy*, the suffix-pronoun *.f* should refer to a masculine person, and the name right before it refers to a female person, thus it should be referring to another person. Thus, there are only few options: 1) he is the father of *ḏꜣ*, as the nearest person's name to this pronoun, although he is the brother *Sbk-ḥtp* or his father *Wsr-s*; 2) this pronoun *.f* refers to *Sbk-ḥtp*'s father *Wsr-s*. The most rational option is the second one. The name *ḥtpy* was mentioned by Ranke (Ranke I, 260 no. 7).

(t) The name *Wsr* appeared referring to both male and female persons, although Ranke didn't mention the determinative 𓀗 (Ranke I, 85 no. 6).

The Second register:

In the lower register there are three figures without mentioning their names;

The owner of the stela is depicted on the left facing right and sitting beside a woman (most probably his wife). He wears a short bag wig that leaves his ears uncovered (Freed 1976, 59), as well as a kilt with belt and knot/ it is not clear if he wears a kilt or not!. He is sitting on an armless wide chair (settee) with a low backrest covered by a thick cushion, with leonine feet set on the usual truncated supports (coasters) (Killen 1994, 29; Donovan and McCorquodale 2000, 133f.); not only is the entire leg of the lion reproduced, but the front legs of the chair are formed like the forelegs of the lion and the back legs like the lion's hind legs. The deceased is holding a Lotus blossom to his nose / face with his left hand and stretching the other hand toward different kinds of offerings without being loaded on an offering table. These are represented at a disproportionately large scale on the other side of the scene.

The woman is depicted wearing a long wig that leaves her ears uncovered, and a close-fitting dress, her left-palm is rested on his shoulder as a symbol of intimacy of family relations between husband and wife in Ancient Egypt, although her right hand is stretched towards the same offerings.

The other figure that is depicted sitting on the floor with his left knee kneed to the left, facing them. His right hand is closed.

General comments:

* The background of the stela is not painted at all, the current color is the stone's, although, the symbols in the lunette, and the text and depicted scenes in the two registers are all painted with green color.

The green color has it is own importance in ancient Egypt that it symbolizes the living nature and the prosperity, it was also related to the goddess mother (Getty 1992, 6-13), thus it symbolize the resurrection, and it could be used on the stela to ensure the deceased resurrection in the afterlife.

* The symbolism of the wide chair may have related to the marriage bed of procreation, the sexual symbolism of the wide chair/ couch is normally emphasized by the presence of a few objects, such as: mirror, unguent jars, sandals, and cats beneath the chair (Hartwig 2004, 90)

* The lotus flower in the Ancient Egyptian Civilization as its importance in the resurrection of the deceased (Hartwig 2004, 89) as well as its importance role in renewing the vitality of Gods and creating their power.

Depicting a woman smelling the Lotus flower was familiar during the Middle Kingdom specially during the reign of Senosert I onwards (Abdelaal 1995, 78). Pflüger noted that men are represented smelling the Lotus from the time of Amenemmes II onwards (Pflüger 1947, 130 N°. 5), although, Abdelaal (Abdelaal 1995, 78) mentioned that depicting men holding a Lotus flower appeared more often at the end of the 12th dynasty and during the 13th dynasty.

The lotus flower has its very important role in the methodology in renewing the vitality of the Gods, and in the resurrection of the deceased, the smell of the lotus flower was mentioned several times through the religious texts as a happiness flower as follows:

CT VI 102d = Spell 515 (De Buck 1956, 102d)

𓈎𓄿𓀠𓁷𓏤𓊃𓄿𓊪𓏏𓆸𓏥

ḳ3w ḥr s3p.wt

“I am on high on the lotus flowers”

As for the inhalation of the lotus flower, it is known that there is a ritual known as the smell of the lotus flower is depicted on the stela, it is also mentioned in the pyramids texts spell no. 266, where the spell is said through the deceased tongue.

* The offerings:

The offering scene was selected as it was an essential part of the funerary ritual for Egyptians and was most likely to appear in all tombs throughout the Old Kingdom, the motif of sitting the deceased in front of an offering table is one of the oldest scenes in Egyptian art normally, this scene is composed of a depiction of the deceased and his wife, sometimes with their children, seated before an offering table receiving the offerings from a family member, friends, and anonymous participants (Hartwig 2004, 86) to secure the deceased’s eternal sustenance and rebirth (Hölzl 2002, 133-135). The

offerings here include a leg joint (*ḫpš*), a calf's head, various loaves of bread, cakes, and green onion.

It should be noted that the offerings on this stela are not depicted on an offering table as usual, only the bread are stacked on a small mat, however the rest of the offerings are depicted in the space beneath that mat.

Conclusion:

There are a few points that are remarkable, they could be concluded in the followings:

1) The owner of the stela is *Sbk-ḥtp*. He didn't hold any title, which is not usual in Middle Kingdom non-royal funerary stelae. Furthermore, usually the owner of a stela is shown seated on the left, facing right, in front of an offering table (or just a text). However, in the studied stela, his wife is represented seated beside him on a settee, they don't not face any tables, but rather only the offerings without any tables.

2) There is a textless area on the stela, usually around the owner and his family members, one can find their names and titles, although in this stela it was completely empty.

3) In the offering formula, only Osiris's name and titles are listed, the titles that appeared in the text are; the foremost of the Westerners, the great god, and Lord of Abydos.

4) The information on the stela allows us to compile *Sbk-ḥtp*'s family tree for three generations as follows: (Figure 2).

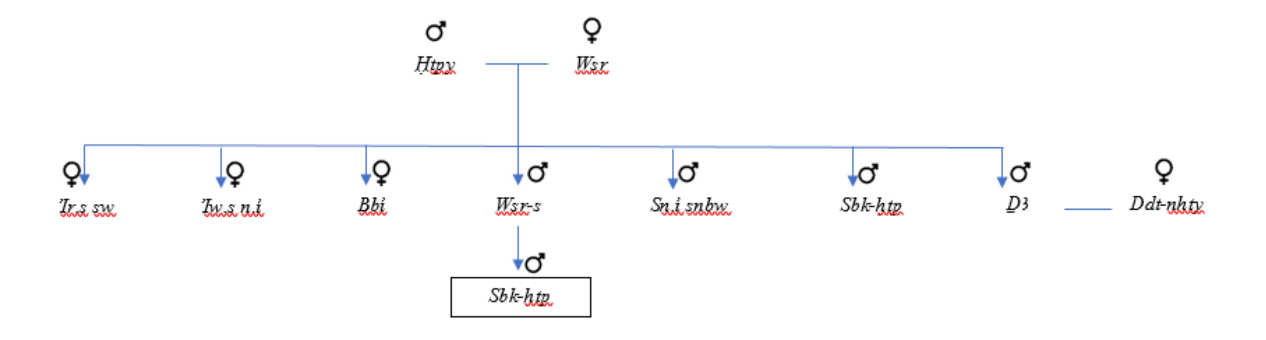


Figure 2: Family tree of Sbk-ḥtp for three generations

The first generation: *Ḥtpy* = The grand-father of *Sbk-ḥtp*

Wsr = The grand-mother of *Sbk-ḥtp*

The second generation: *Wsr-s* = *Sbk-ḥtp*'s father

Sn.ỉ snbw = *Sbk-ḥtp*'s uncle

Sbk-ḥtp = *Sbk-ḥtp*'s uncle

Ḏ3 = *Sbk-ḥtp*'s uncle

Ddt-mhty = *Ḏ3*'s wife

Bbỉ = *Sbk-ḥtp*'s aunt

Ỉw.s n.ỉ = *Sbk-ḥtp*'s aunt

Ỉr.s sw = *Sbk-ḥtp*'s aunt

The third generation: *Sbk-ḥtp* = The owner of the stela

Bibliography:

Abdelaal, A., "Private Middle Kingdom Stelae - Cairo Museum Collection", Unpublished MA, Egyptology Department, Faculty of Archaeology, Cairo University, Egypt, 1995.

Baines, John. "'Greatest God' or Category of Gods?" GM 67 (1983), pp. 13–28

Bennett, C.J.C., "Growth of the Htp-D'i-Nsw Formula in the Middle Kingdom", *JEA* 27 (1941), pp. 77-82

Bright, D., Dating funerary Stelae of the Twelfth dynasty: A statistical study, The Australian Centre for Egyptology, 2008

Clère, J. J., "Le fonctionnement grammatical de l'expression pri xrw en ancien égyptien." In Mélanges Maspero I: Orient Ancien 2, edited by Anonymous, 753–797 (1935), Cairo, l'Institut français d'archéologie orientale.

De Buck, A., Coffin texts: Texts of spells 472-786, Vol. 6, University of Chicago Press, Chicago, 1956

Derchain-Urtel, M.-T., "Osiris im Fadenkreuz", *GM* 156, (1997), pp. 47-54

Donovan, L. & K. McCorquodale. Eds.: «Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes», Prism Archaeological Series 6, Giza (Prism publications office) 2000.

Erman, A. & Grapow, H.: «Wörterbuch der Ägyptischen Sprachen», 7 vols., and Belegstellen, Berlin (Akademie-Verlag) 1982.

Faulkner, R. O. (1969), The Ancient Egyptian Pyramid Texts, translated into English, Clarendon Press, Oxford.

Franke D., "The Middle Kingdom Offering Formulas: A Challenge." *JEA* 89, (2003), pp. 39–57.

Freed, Rita E., Representation and Style of Dated Private Stelae of Dynasty XII, M. A. Thesis, New York: New York University, 1976.

Getty, A., Goddess Mother of Living Nature, London, 1992

Hartwig, M. K., Tomb painting and identity in ancient Thebes 1419-1372 BCE Monumenta Aegyptiaca 10, Brussels, 2004

Hölzl, R., Ägyptische Opfertafeln und Kultbecken: Eine Form – und Funktionsanalyse für das Alte. Mittlere und Neue Reich, HÄB 45, Hildesheim, 2002.

Hölzl, R., Die Giebelfelddekoration von Stelen des Mittleren Reichs. Vol. 55. Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Universität Wien. Vienna: Afro-Pub, 1990.

Ilin-Tomich, A., "From Workshop to Sanctuary: The Production of Late Middle Kingdom Memorial Stelae", Middle Kingdom Studies 6, London (GHP), 2017.

Killen, G.: «Egyptian woodworking and furniture», UK (Shire publication LTD), 1994.

Lange, H. O., & Schäfer H., Catalogue general des antiquités Égyptiennes du musée du Caire, Nos 20001-20780, Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs, Vol. 1. Berlin: Reichsdruckerei, 1902

Leitz, C.: «Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen», vol.s 1-3, Peeters Publishers and Departementof Oriental Studies, Leuven, 2002.

Pflüger, K., The Private Stelae of the Middle Kingdom and Their Importance for the Study of Ancient Egyptian History, JAOS 67/2, (1947), pp. 127-135

Ranke, H., Die Ägyptischen Personennamen, Glückstadt (J. J. Augustin), 1953.

Saied, A., Eine Schöne Stele des Bürgermeisters, Sdj it.fˁ aus dem Ägyptisches Museum, Kair, In Egyptian Museum Collections around the World, vol. 2, Edited by Mamdouh Eldamaty & Mai Trad, Cairo (AUC press), 2002.

Smith M., Following Osiris: Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millenia, Oxford University Press, Oxford, 2017

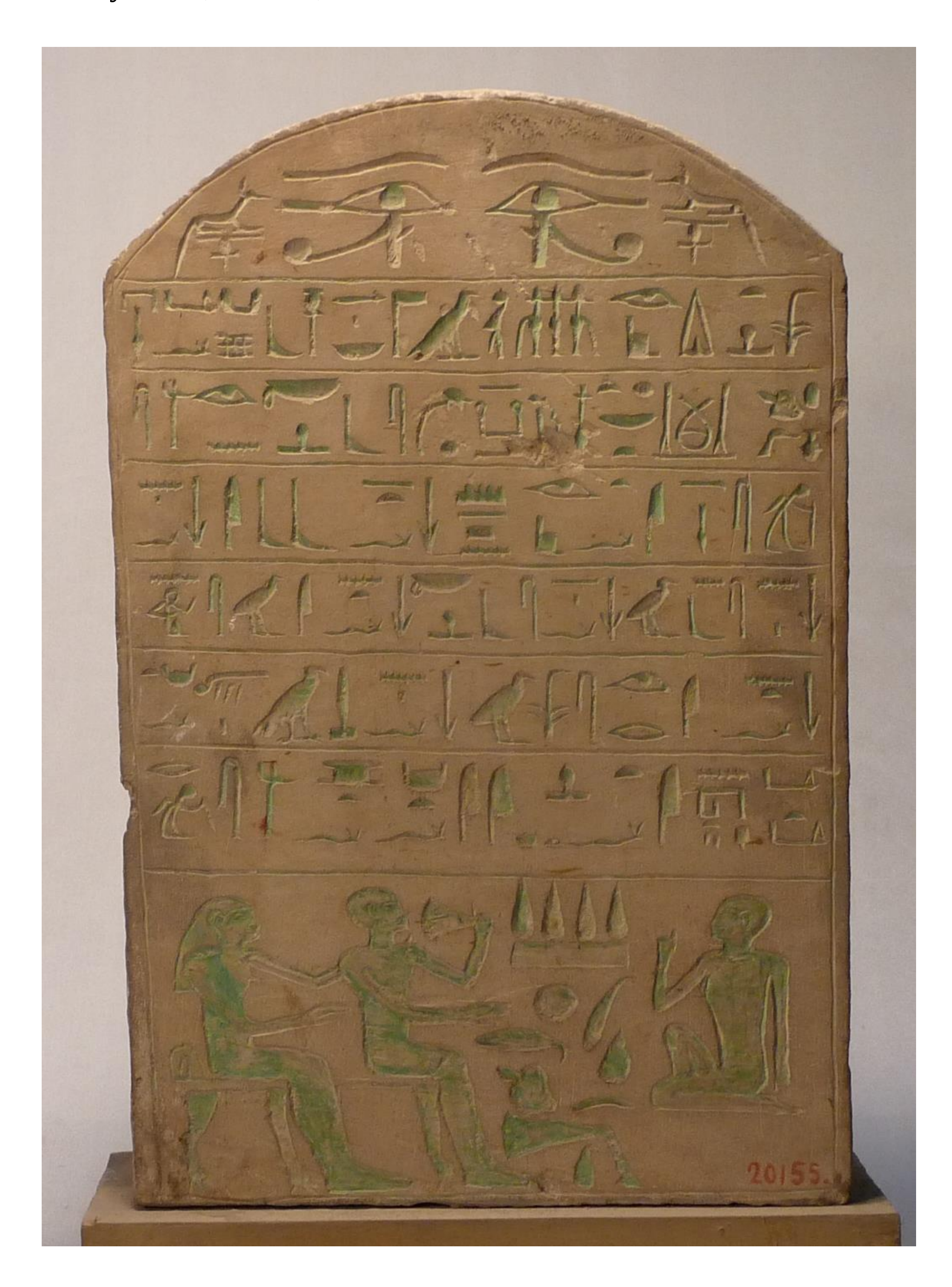


Plate 1: Stela Cairo CG 20155 (Courtesy of Cairo Museum; © Ahmed Amin)